L. Germ. F 13 l
L. eleg. g. 578 l (1

27

GYMNASIAL-BIBLIOTHEK FREISING

<36602335150014

<36602335150014

Bayer. Staatsbibliothek

Ueber
dramatische Kunst
und
Litteratur.

Vorlesungen

von

August Wilhelm Schlegel.

GYMNASIAL-BIBLIOTHEK FREISING

Erster Theil.

Heidelberg,
bey Mohr und Zimmer.
1809.

Gd/66/432

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Man wird in dieser Schrift, schon ihrem äußern Umfange nach, weder eine bibliographisch vollständige dramatische Litteratur, noch eine antiquarisch genaue Geschichte des Theaters erwarten. Bücher, welche trockne Nachrichten und Namen liefern, giebt es ohnehin genug. Meine Absicht war, einen allgemeinen Ueberblick zu geben, und die Begriffe zu entwickeln, wonach der Kunstwerth der dramatischen Hervorbringungen verschiedner Zeitalter und Völker zu schätzen ist.

Großentheils sind die folgenden Vorlesungen, bis auf einige Nebenbemerkungen, die der Augenblick

eingab, wörtlich so gehalten worden, wie sie hier abgedruckt erscheinen. Die einzige Veränderung besteht in einer bequemeren Abtheilung, und hier und da in Zusätzen, wo die Beschränkung der Zeit mich verhindert hatte, manches mit gleichförmiger Ausführlichkeit zu behandeln. Dieß mag einigen Ersatz gewähren für die Lebendigkeit des mündlichen Vortrags, die zuweilen das Mangelhafte des Ausdrucks überkleidet, und immer die Erwartung in einem gewissen Grade spannt.

Diese Vorlesungen hielt ich im Frühlinge des Jahres 1808 in Wien vor einem glänzenden Kreise von beynahe dreyhundert Zuhörern und Zuhörerinnen. Die Bewohner Wiens haben längst die Sitte gehabt, nachtheilige Schilderungen, welche manche Schriftsteller des nördlichen Deutschlandes von dieser Hauptstadt entworfen, durch die wohlwollendste Aufnahme der eben aus jenen Gegenden herkommenden Gelehrten und Künstler, und durch

uneigennützige Wärme für den Ruhm unserer Litteratur zu widerlegen, eine Wärme, die selbst durch eine gerechte Empfindlichkeit nicht hat gedämpft werden können. Ich fand hier die Herzlichkeit besserer Zeiten mit jener liebenswürdigen Regsamkeit des Südens vereinigt, welche oft dem deutschen Ernste versagt ist, und lebhaften Geschmack an geistiger Unterhaltung allgemein verbreitet. Bloß diesem Umstande habe ich es zuzuschreiben, daß nicht wenige Männer, welche die bedeutendsten Stellen am Hofe, im Staat und bey der Armee bekleiden, verdienstvolle Gelehrte und Künstler, Frauen von der gewähltesten geselligen Bildung, mir nicht etwa einen flüchtigen Besuch, sondern ihre fortgesetzte Aufmerksamkeit schenkten.

Mit Freuden ergreife ich diese erneuerte Gelegenheit, dem huldreichen Monarchen meinen Dank zu Füßen zu legen, welcher mir durch die ausnahmsweise und unmittelbar von Seiner Hand

ertheilte Erlaubniß, diese Vorlesungen zu halten, einen ehrenvollen Beweis Seines gnädigen Zutrauens gab, das ich als ein Fremder, der nicht das Glück hat unter Seinem Szepter gebohren zu seyn, und nur als Deutscher und Weltbürger sich gedrungen fühlt, Ihm Heil und Segen zu wünschen, noch nicht hatte verdienen können.

Viele erleuchtete Gönner, eifrige Beförderer alles Guten und Schönen, haben sich meine Dankbarkeit verpflichtet, durch den Vorschub, den sie meinem Unternehmen thaten, und durch die Aufmunterung, die sie mir bey dessen Ausführung angedeihen ließen.

Meine sämtlichen Zuhörer haben mir die Arbeit sehr angenehm gemacht, durch ihre Nachsicht, durch ihre aufmerksame Theilnahme, und durch ihre Bereitwilligkeit, jeden Zug, der des Beyfalls werth scheinen konnte, gefühlvoll hervor zu heben.

Es war ein schöner mir unvergeßlicher Augenblick, als ich in der letzten Stunde, nachdem ich eben Erinnerungen des altdeutschen Ruhmes, jedem vaterländisch gesinnten heilig, angeregt hatte, und die Gemüther dadurch schon feyerlicher gestimmt waren, nun Abschied nehmen mußte, innig bewegt durch die Betrachtung, daß dieses durch gemeinschaftliche Liebe zu edlerer Geistesbildung gestiftete Verhältniß so bald wieder aufgelöst werden sollte, daß ich die um mich Versammelten nie wieder so beysammen sehen würde. Eine allgemeine Rührung ließ sich spüren, erregt durch so vieles, was ich nicht sagen konnte, aber worüber sich die Herzen verstanden. Auf dem, weltlicher Macht unzugänglichen, geistigen Gebiet des Denkens und Dichtens fühlen die vielfach getrennten Deutschen ihre Einheit; und in diesem Gefühl, dessen Sprecher die Schriftsteller und Redner seyn sollen, darf uns mitten unter ver-

worrenen Aussichten eine erhebende Ahndung anwandeln von dem großen unsterblichen Berufe unsers seit uralter Zeit in seinen Wohnsitzen unvermischt gebliebenen Volkes.

Genf im Februar 1809.

Inhalt

des ersten Bandes.

Erste Vorlesung . . . . Seite 3
Einleitung. Ueber den Geist ächter Kritik. Gegensatz zwischen dem Geschmack der Alten und Neueren. Gleichmäßige Anerkennung beyder. Grundanlage der classischen und der romantischen Poesie und Kunst in der gesamten Bildung des Alterthums und der neueren Welt. Eintheilung der dramatischen Litteratur hiernach: die Alten, ihre Nachahmer, und die romantischen Dichter. Begriff des Drama.

tischen. Ueberblick des Theaters bey allen Nationen.

Zweyte Vorlesung. . . . . . . S. 44

Theatralische Wirkung. Wichtigkeit der Schaubühne. Dramatische Hauptgattungen. Wesen des Tragischen und Komischen. Ernst und Scherz. In wie fern Bekanntschaft mit den Alten ohne Kenntniß der Ursprachen möglich. Winkelmann.

Dritte Vorlesung. 76

Bau und Einrichtung der Schaubühne bey den Griechen. Ihre Schauspielkunst. Gebrauch der Masken. Falsche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper. Tragische Lyrik. Wesen der griechischen Tragödie. Idealität der Darstellung. Idee des Schicksals. Grund des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen. Bedeutung des Chores. Mythologie als Stoff der griechischen Tragödie. Vergleichung mit der Plastik.

Vierte Vorlesung. 132

Gang der tragischen Kunst bey den Griechen. Ihre verschiedenen Style. Aeschylus. Zusammenhang einer Trilogie von ihm. Seine übrigen Werke. Leben und dichte-

rischer Charakter des Sophokles. Schäzzung seiner Tragödien im Einzelnen.

Fünfte Vorlesung. . . . . . . S. 198

Euripides. Seine Vorzüge und Fehler. Verfall der tragischen Poesie durch ihn. Vergleichung der Choephoren des Aeschylus, der Elektra des Sophokles und der des Euripides. Beurtheilung der übrigen Werke des letztern. Das satyrische Drama. Alexandrinische Tragiker.

Sechste Vorlesung. 268

Die alte Komödie als der vollkommene Gegensatz der Tragödie erklärt. Parodie. Umgekehrtes komisches Ideal. Scherzhafte Willkühr. Allegorische und insbesondre politische Bedeutung. Der Chor und seine Parabasen. Aristophanes. Sein künstlerischer Charakter. Schilderung und Beurtheilung seiner auf uns gekommenen Werke. Als Anhang eine übersetzte Szene aus den Acharnern.

Siebente Vorlesung. 326

Ob es eine mittlere Komödie als besondre Gattung gegeben? Entstehung der neueren Komödie, oder des Lustspiels schlechthin. Es ist eine gemischte Gattung. Ihre pro-

saische Seite. Ob dem Lustspiel die Versification wesentlich? Unterarten. Das Charakter- und Intriguen-Stück. Das Komische der Beobachtung, das selbstbewußte Komische, und das Komische der Willkühr. Sittlichkeit des Lustspiels. Plautus und Terenz, als Nachbildner der Griechen in Ermangelung der Originale hieher gezogen und charakterisirt. Motive des attischen Lustspiels aus den Sitten und der geselligen Verfassung. Porträtstatuen zweyer Komiker.

Dramaturgische Vorlesungen.

Erster Theil.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Erste Vorlesung.

Mit Dramaturgie wollen wir uns in diesen Vorlesungen beschäftigen, d. h. mit allem, was auf Dichtung, Abfassung und Vorstellung von Schauspielen Bezug hat. Wir heben also unter den verschiedenen Gattungen der Poesie diese eine, die dramatische, heraus. Hiemit ergiebt sich schon, daß wir nicht mit wissenschaftlicher Strenge bis auf die ersten Grundsätze der Theorie zurückgehen können. Die Poesie überhaupt ist mit den übrigen schönen Künsten innig verwandt, ja gewissermaßen ihre älteste Schwester und die Führerin aller übrigen. Das Bedürfniß schöner Kunst und das Wohlgefallen

daran entspringt aus einer Anlage der menschlichen Natur, welche der Philosoph zu erforschen und in ihr wahres Verhältniß mit den übrigen Fähigkeiten des Menschen zu stellen hat. Dieser Aufgabe hat man, besonders in Deutschland, viele tiefsinnige Untersuchungen gewidmet und sie (vielleicht nicht allzu schicklich) Aesthetik benannt. Die Aesthetik oder die philosophische Theorie des Schönen und der Kunst ist unendlich wichtig in ihrer Beziehung auf die übrigen Untersuchungen über den menschlichen Geist; aber für sich allein ist sie darum noch nicht praktisch belehrend. Dieß wird sie erst durch ihre Verbindung mit der Geschichte der Künste. Kritik nennen wir den Mittelbegriff zwischen der allgemeinen Lehre und der geordneten Erfahrung oder der Geschichte. Die Vergleichung und Beurtheilung der vorhandenen Hervorbringungen des menschlichen Geistes muß uns die Bedingungen an die Hand geben, die zur Bildung eigenthümlicher und gehaltvoller Kunstwerke erfoderlich sind.

Mit der Fackel der Kritik also wollen wir die Geschichte der dramatischen Kunst beleuchten. Ich werde dabey manche Sätze aus der allgemeinen

Theorie unbewiesen entlehnen müssen, denen ich aber durch die Weise sie aufzustellen schon die nöthige Zustimmung zu verschaffen hoffe.

Und hier zuvor noch einige Worte über den Geist meiner Kritik, eines Studiums, dem ich einen großen Theil meines Lebens gewidmet habe. Wir sehen eine Menge Menschen, ja ganze Nationen, so sehr befangen in den Gewöhnungen ihrer Erziehung und Lebensweise, daß sie sich auch dann nicht davon losreißen können, wenn vom Genusse schöner Kunst die Rede ist. Nur dasjenige, was in ihrer Sprache, ihren Sitten und ihren gesellschaftlichen Verhältnissen einheimisch und hergebracht ist, erscheint ihnen als natürlich, schicklich und schön. In dieser ausschließenden Ansicht und Empfindungsweise kann man es durch Bildung zu einer großen Feinheit der Unterscheidung in dem engen Kreise bringen, worauf man sich nun einmal beschränkt hat. Aber ein ächter Kenner kann man nicht seyn ohne Universalität des Geistes, d. h. ohne die Biegsamkeit, welche uns in den Stand setzt, mit Verläugnung persönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung, uns in die Eigenheiten anderer Völker

und Zeitalter zu versetzen, sie gleichsam aus ihrem Mittelpunkte heraus zu fühlen, und was die menschliche Natur adelt, alles Schöne und Große unter den äußerlichen Zuthaten, deren es zu seiner Verkörperung bedarf, ja bisweilen unter befremdlich scheinenden Verkleidungen zu erkennen und gehörig zu würdigen. Es giebt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker; folglich ist auch der Despotismus des Geschmacks, womit diese, gewisse vielleicht ganz willkührlich bey ihnen festgestellte Regeln allgemein durchsetzen wollen, immer eine ungültige Anmaßung. Poesie, im weitesten Sinne genommen, als die Fähigkeit das Schöne zu ersinnen und es sichtbar oder hörbar darzustellen, ist eine allgemeine Gabe des Himmels, und selbst sogenannte Barbaren und Wilde haben nach ihrem Maaße Antheil daran. Innere Vortrefflichkeit entscheidet allein, und wo diese vorhanden ist, soll man sich nicht an Aeußerlichkeiten stoßen. Auf die Wurzel unsers Daseyns muß alles zurückgeführt werden: ist es da entsprungen, so hat es auch unbezweifelt seinen Werth; ist es aber ohne einen lebendigen Keim nur von außen angehängt, so kann

es kein Gedeihen, noch wahren Wachsthum haben. Manche auf den ersten Blick glänzende Erscheinungen im Gebiete der schönen Künste, ja wohl gar solche, deren Gesamtheit man mit dem Namen eines goldenen Zeitalters beehrt hat, gleichen den Gärten, welche die Kinder anzulegen pflegen: ungeduldig, eine sogleich fertige Schöpfung ihrer Hände zu sehen, pflücken sie hier und da Zweige und Blumen ab, und pflanzen sie ohne weiters in die Erde; anfangs hat alles ein herrliches Ansehen, der kindische Gärtner geht stolz zwischen den zierlichen Beeten auf und ab, bis es damit bald ein klägliches Ende nimmt, indem die wurzellosen Pflanzen ihre welkenden Blätter und Blumen hängen lassen, und nur dürre Reiser zurückbleiben, während der dunkle Wald, auf den nie eine künstliche Pflege gewandt ward, der vor Menschengedenken zum Himmel emporwuchs, unerschüttert steht, und den einsamen Betrachter mit heiligen Schauern erfüllt.

Jetzt die Anwendung von dem so eben entwickelten Begriffe der Vielseitigkeit oder Universalität des ächten Kritikers auf die Geschichte der Poesie

und der schönen Künste. Wir beschränken sie gewöhnlich (wiewohl außerhalb dieses Kreises noch viel merkwürdiges zu kennen seyn dürfte) wie die sogenannte Universal-Historie auf dasjenige, was auf die heutige Bildung Europa's näher oder entfernter Einfluß gehabt hat: also auf die Werke der Griechen und Römer, und dann derer unter den neu-Europäischen Völker, welche am frühesten und bedeutendsten in diesem Fache thätig waren. Es ist bekannt, wie sich vor beynahe viertehalb hundert Jahren das Studium der alten Litteratur durch die Verbreitung der griechischen Sprache (die lateinische war nie ausgestorben) neu belebte: die classischen Autoren wurden ans Licht gezogen, und durch den Druck allgemein zugänglich gemacht; die Denkmäler alter Kunst wurden fleißig ausgegraben. Alles dieß gab dem menschlichen Geiste vielfache Anregungen, und machte eine entscheidende Epoche in unserer Bildungsgeschichte; es war fruchtbar an Wirkungen, die sich noch bis auf uns erstrecken, und auf eine nicht zu berechnende Folgezeit erstrecken werden. Aber es wurde auch sogleich mit dem Studium der Alten ein ertödtender Misbrauch getrieben.

Die Gelehrten, welche vorzüglich in dessen Besitz waren, und sich durch eigene Werke auszuzeichnen nicht vermochten, schrieben den Alten ein unbedingtes Ansehen zu; in der That mit vielem Scheine, weil sie in ihrer Gattung musterhaft sind. Sie behaupteten, nur von der Nachahmung der alten Schriftsteller sey wahres Heil für den menschlichen Geist zu hoffen; in den Werken der Neuern schätzten sie nur das, was denen der Alten ähnlich war oder zu seyn schien. Alles übrige verwarfen sie als barbarische Ausartung. Ganz anders verhielt es sich mit den großen Dichtern und Künstlern. Wie lebhaft auch der Enthusiasmus seyn mochte, den die Alten ihnen einflößten, wie sehr sie auch die Absicht haben mochten mit ihnen zu wetteifern, so nöthigte sie doch die selbstständige Eigenthümlichkeit ihres Geistes, ihren Gang für sich zu gehen, und ihren Hervorbringungen das Gepräge ihres Genie's aufzudrücken. So war es unter den Italiänern schon mit Dante, dem Vater der neueren Poesie: er erklärte den Virgil für seinen Lehrer, brachte aber ein Werk hervor, das unter allen, die sich nennen lassen, die von der Aeneide verschiedenste

Gestaltung hat, und übertraf seinen vermeynten Meister unsers Erachtens sehr weit an Kraft, Wahrheit, Umfang und Tiefe. So war es späterhin mit dem Ariost, den man verkehrter Weise mit dem Homer verglichen: es giebt nichts unähnlicheres. So war es in der bildenden Kunst mit Michelangelo und Raphael, die doch unstreitig große Kenner der Antike waren. Wenn man die neueren Mahler bloß nach ihrer Entfernung von den Alten oder ihrer Annäherung an sie beurtheilt, so muß man ungerecht gegen sie seyn, und das ist auch Winkelmann ohne Frage gegen Raphael. Da die Dichter meistens an der gelehrten Bildung Antheil nahmen, so entstand daraus ein Zwiespalt in ihnen zwischen der natürlichen Neigung und der eingebildeten Pflicht. Wo sie dieser opferten, wurden sie von den Gelehrten gelobt; in so fern sie jener nachgingen, liebte sie das Volk. Was die Heldenlieder eines Tasso und Camoens noch bis auf diesen Tag im Herzen und auf den Lippen ihrer Landesgenossen lebendig erhält, ist wahrlich nicht ihre unvollkommene Verwandtschaft mit dem Virgil oder gar dem Homer, sondern beym Tasso das zarte

Gefühl ritterlicher Liebe und Ehre, bey Camoens die glühende Begeisterung patriotischen Heldenmuthes.

Gerade die Zeitalter, Völker und Stände, welche das Bedürfniß einer selbstgeschaffnen Poesie am wenigsten fühlten, ließen sich die Nachahmung der Alten am besten gefallen. So entstanden todte Schulübungen, die höchstens eine kalte Bewunderung erregen konnten. Bloße Nachahmung ist aber in den schönen Künsten immer fruchtlos: auch was wir von Andern entlehnen, muß in uns gleichsam wiedergebohren werden, wenn es poetisch hervorgehen soll. Was hilft alles Ankünsteln des fremden? Die Kunst kann nicht ohne Natur bestehen, und der Mensch hat seinen menschlichen Mitbrüdern nichts anders zu geben als sich selbst.

Die ächten Nachfolger der Alten, die Wetteiferer mit ihnen, die vermöge übereinstimmender Anlage und Bildung auf ihrem Wege fortgingen und in ihrem Sinne handelten, sind eben so selten gewesen, als die handwerksmäßigen geistlosen Nachahmer häufig. Die Kritiker haben meistens, durch Aeußerlichkeiten der Form bestochen, auch die letzteren sehr freygebig gelten

lassen. Diese waren ihnen die correcten neueren Classiker, während sie die großen lebendigen Lieblingsdichter, welche sich eine Nation nun einmal nicht nehmen ließ, und in denen auch so manche erhabene Züge nicht zu verkennen waren, höchstens als rohe wilde Genie's dulden wollten. Aber die unbedingte Trennung vom Genie und Geschmack, welche sie annehmen, ist eine nichtige Ausflucht. Das Genie ist eben die bis auf einen gewissen Grad bewußtlose Wahl des vortrefflichsten, also Geschmack in seiner höchsten Wirksamkeit.

So ungefähr standen die Sachen immerfort, bis vor nicht langer Zeit einige, besonders Deutsche Denker versuchten, das Misverständniß zu schlichten, zugleich die Alten nach Gebühr zu ehren, und dennoch die davon gänzlich abweichende Eigenthümlichkeit der Neueren anzuerkennen. Sie erschracken nicht vor einem scheinbaren Widerspruch. Die menschliche Natur ist freylich in ihrer Grundlage einfach; aber alle Nachforschungen zeigen uns, keine Grundkraft in der gesamten Natur sey auf solche Weise einfach, daß sie sich nicht in sich selbst spalten und in entgegengesetzte Richtungen aus ein-

ander gehen könnte. Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einstimmung und Gegensatz. Warum sollte sich diese Erscheinung nicht auch in der Geschichte der Menschheit im großen wiederhohlen? Vielleicht wäre mit diesem Gedanken der wahre Schlüssel zur alten und neuen Geschichte der Poesie und der schönen Künste gefunden. Die, welche dieß annahmen, haben für den eigenthümlichen Geist der modernen Kunst, im Gegensatz mit der antiken oder classischen, den Namen romantisch erfunden. Allerdings nicht unpassend: das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volkssprachen, welche sich durch die Vermischung des Lateinischen mit den Mundarten des Altdeutschen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den fremdartigen Bestandtheilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Alterthums zusammengeschmolzen ist, da hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus einem Stücke war.

Diese vorläufig nur so hingestellte Ansicht würde in hohem Grade einleuchtend werden, wenn sich zeigen ließe, daß derselbe Gegensatz zwischen

dem Streben der Alten und Neueren symmetrisch, ja ich möchte sagen systematisch, durch alle Aeußerungen des künstlerischen Vermögens (so weit wir sie bey jenen kennen) hindurch geht; sich in der Musik und den bildenden Künsten wie in der Poesie offenbart; welche Aufgabe in ihrem ganzen Umfange noch zu lösen steht, wiewohl manches einzelne vortrefflich bemerkt und angedeutet worden ist.

Um Schriftsteller zu nennen, welche im Auslande geschrieben haben, und früher, als in Deutschland diese sogenannte Schule aufgekommen: in der Musik hat Rousseau den Gegensatz anerkannt, und gezeigt, wie Rhythmus und Melodie das herrschende Prinzip der antiken, Harmonie der modernen Musik sey. Er verwirft aber einseitig die letztere, worin wir ganz und gar nicht mit ihm einig seyn können. Ueber die bildenden Künste thut Hemsterhuys den sinnreichen Ausspruch: die alten Mahler seyen vermuthlich zu sehr Bildhauer gewesen, die neueren Bildhauer seyen zu sehr Bildhauer. Dieß trifft den eigentlichen Punkt; denn, wie ich es in der Folge deutlicher entwickeln

werde, der Geist der gesamten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der modernen pittoresk.

Durch ein Beyspiel aus einer andern Kunst, der Architektur, will ich klar zu machen suchen, wie ich es mit dieser Anerkennung des scheinbar entgegengesetzten meyne. Im Mittelalter herrschte und entwickelte sich besonders in den letzten Jahrhunderten bis zur vollkommensten Reife, eine Bauart, welche man (hier kann uns gleichviel gelten mit wie gutem oder schlechtem Grunde) die gothische Baukunst benannt hat. Als mit der Wiederbelebung des classischen Alterthums überhaupt, auch die Nachahmung der griechischen Architektur aufkam, und oft nur allzu verkehrt ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit des Clima's, der Sitten und der Bestimmung der Gebäude angebracht wurde, verdammten die Eiferer dieses neuen Geschmacks die gothische Baukunst gänzlich, schalten sie geschmacklos, düster, barbarisch. Den Italiänern war dieß am ersten zu verzeihen; die Vorliebe für die alte Architektur lag bey ihnen, wegen der angeerbten Ueberreste alter Gebäude und wegen der klimatischen

Verwandtschaft mit den Griechen und Römern, gleichsam im Blute. Wir Nordländer aber wollen uns die mächtigen ernsten Eindrücke beym Eintritt in einen gothischen Dom nicht so leicht wegschwatzen lassen. Wir wollen uns vielmehr bestreben, diese Eindrücke zu erklären und zu rechtfertigen. Eine geringe Aufmerksamkeit wird uns lehren, daß die gothische Baukunst nicht bloß von außerordentlichen mechanischen Fertigkeiten zeugt, sondern von einem bewundernswürdigen Aufwande von Erfindungskraft; bey näherer Betrachtung werden wir ihre tiefe Bedeutung erkennen, und wie sie eben so wohl ein vollständiges in sich geschlossenes System ausmacht wie die griechische.

Zur Anwendung! Das Pantheon ist nicht verschiedner von der Westminster-Abtey oder der St. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie des Sophokles von dem eines Schauspiels von Shakespear. Die Vergleichung zwischen diesen Wunderwerken der Poesie und Architektur ließe sich gar wohl noch weiter durchführen. Aber nöthigt uns denn wirklich die Bewunderung der einen zur Geringschätzung der andern? Können wir nicht zu-

geben, daß jedes in seiner Art groß und wunderwürdig, wiewohl dieses ganz etwas anders ist und seyn soll als jenes? Es gälte den Versuch. Die Vorliebe für das eine oder das andre wollen wir niemanden abstreiten. Die Welt ist weit, und es kann gar manches darin neben einander bestehen. Aber die einseitige unwillkührliche Vorliebe macht keineswegs den Kunstkenner, sondern im Gegentheil das freye Schweben über abweichenden Ansichten mit Verläugnung persönlicher Neigungen.

Für unsern Zweck, nämlich um die Haupteintheilung zu rechtfertigen, welche wir in der Kunstgeschichte machen, und wonach wir folglich auch die Geschichte der dramatischen Litteratur abzuhandeln gedenken, möchte es hinreichen, diese so in die Augen fallende Entgegensetzung des Antiken oder Classischen und des Romantischen nur aufgestellt zu haben. Da indessen einseitige Bewunderer der Alten immer fortfahren zu behaupten, alle Abweichung von ihnen sey nichts als eine Grille der neuesten Kritiker, welche geheimnißvoll davon sprächen, ihm aber keinen gültigen Begriff unterzulegen wüßten: so will ich eine Erklärung über

den Ursprung und Geist des Romantischen zu geben versuchen, und man urtheile alsdann, ob der Gebrauch des Wortes und die Anerkennung der Sache dadurch gerechtfertigt wird.

Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blühten sie in vollkommener Gesundheit des Daseyns, und leisteten durch die seltenste Begünstigung der Umstände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Mensch leisten kann. Ihre gesamte Kunst und Poesie ist der Ausdruck vom Bewußtseyn dieser Harmonie aller Kräfte. Sie haben die Poetik der Freude ersonnen.

Ihre Religion war Vergötterung der Naturkräfte und des irdischen Lebens, aber dieser Dienst, der bey andern Völkern die Fantasie mit scheuslichen Bildern verdüsterte, und das Herz zur Grausamkeit abhärtete, gestaltete sich hier groß, würdig und milde. Der Aberglaube, sonst der Tyrann der menschlichen Anlagen, schien zu deren freyester Entwickelung die Hand bieten zu wollen: er hegte

die Kunst, die ihn schmückte, und aus Götzen wurden Ideale.

Allein wie weit die Griechen auch im Schönen und selbst im Sittlichen gediehen, so können wir ihrer Bildung doch keinen höheren Charakter zugestehen, als den einer geläuterten, veredelten Sinnlichkeit. Es versteht sich, daß dieß im ganzen und großen genommen werden muß. Einzelne Ahndungen der Philosophen, Blitze der dichterischen Begeisterung machen eine Ausnahme. Der Mensch kann sich nie ganz vom Unendlichen abwenden, einzelne verlohrne Erinnerungen werden von der eingebüßten Heimath zeugen; aber es kommt auf die herrschende Richtung seiner Bestrebungen an.

Die Religion ist die Wurzel des menschlichen Daseyns. Wäre es dem Menschen möglich, alle Religion, auch die unbewußte und unwillkührliche zu verläugnen, so würde er ganz Oberfläche werden, und kein Innres mehr haben. Wenn dieses Centrum verrückt wird, so muß sich folglich darnach die gesamte Wirksamkeit der Gemüths- und Geisteskräfte anders bestimmen.

Und dieß ist denn auch im neuern Europa durch

die Einführung des Christenthums geschehen. Diese eben so erhabene als wohlthätige Religion hat die erschöpfte und versunkene alte Welt wiedergeboh- ren, sie ist das lenkende Prinzip in der Geschichte der neueren Völker geworden, und noch jetzt, da viele ihrer Erziehung entwachsen zu seyn wäh- nen, werden sie in der Ansicht aller mensch- lichen Dinge weit mehr durch deren Einfluß be- stimmt, als sie selbst wissen.

Nächst dem Christenthum ist die Bildung Euro- pa's seit dem Anfang des Mittelalters durch die germanische Stammesart der nordischen Eroberer, welche in ein ausgeartetes Menschengeschlecht neue Lebensregung brachten, entschieden worden. Die strenge Natur des Nordens drängt den Menschen mehr in sich selbst zurück, und was der spielenden freyen Entfaltung der Sinne entzogen wird, muß bey edlen Anlagen dem Ernst des Gemüths zu Gute kommen. Daher die biedre Herzlichkeit, womit die altdeutschen Völkerschaften das Christenthum aufnahmen, so daß es nirgends so tief ins Innre gedrungen ist, sich so kräftig wirksam bewährt und mit allen menschlichen Gefühlen verwebt hat.

Aus dem rauhen aber treuen Heldenmuth der nordischen Eroberer entstand durch Beymischung christlicher Gesinnungen das Ritterthum, dessen Zweck darin bestand, die Uebung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Misbrauch der Gewalt zu bewahren, worin sie so leicht verfällt.

Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamerer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für ächte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimniß reiner Güte ahnden ließ.

Da das Christenthum sich nicht wie der heidnische Götterdienst mit gewissen äußern Leistungen begnügte, sondern den ganzen innern Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm, so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbstständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber: gleichsam einer weltlichen Sittenlehre neben der religiösen, die sich oft im Widerspruche mit dieser behauptete, aber ihr dennoch in so fern verwandt war, daß sie

niemals die Folgen berechnete, sondern unbedingt Grundsätze des Handelns heiligte, als Glaubens-Wahrheiten über alle Untersuchung grübelnder Vernunft erhaben.

Ritterthum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Naturpoesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß, und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes voranging. Diese Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritterfabeln und Legenden bestehend, allein ihr Wunderbares und ihr Heroismus war dem der alten Mythologie ganz entgegengesetzt.

Einige Denker, die übrigens die Eigenthümlichkeit der Neueren eben so begreifen und ableiten wie wir, haben das Wesen der nordischen Poesie in die Melancholie gesetzt, und, gehörig verstanden, haben wir nichts hiegegen einzuwenden.

Bey den Griechen war die menschliche Natur selbstgenügsam, sie ahndete keinen Mangel, und strebte nach keiner andern Vollkommenheit, als die sie wirklich durch ihre eigenen Kräfte erreichen konnte. Eine höhere Weisheit lehrt uns, die Menschheit habe durch eine große Verirrung die ihr

ursprünglich bestimmte Stelle eingebüßt, und die ganze Bestimmung ihres irdischen Daseyns sey, dahin zurückzustreben, welches sie jedoch, sich selbst überlassen, nicht vermöge. Jene sinnliche Religion wollte nur äußere vergängliche Segnungen erwerben; die Unsterblichkeit, in so fern sie geglaubt wurde, stand in dunkler Ferne wie ein Schatten, ein abgeschwächter Traum dieses wachen hellen Lebenstages. In der christlichen Ansicht hat sich alles umgekehrt: die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseyns auf. Eine solche Religion muß die Ahndung, die in allen gefühlvollen Herzen schlummert, zum deutlichen Bewußtseyn wecken, daß wir nach einer hier unerreichbaren Glückseligkeit trachten, daß kein äußerer Gegenstand jemals unsre Seele ganz wird erfüllen können, daß aller Genuß eine flüchtige Täuschung ist. Und wenn nun die Seele gleichsam unter den Trauerweiden der Verbannung ruhend, ihr Verlangen nach der fremd gewordnen Heimath ausathmet, was anders kann der Grundton ihrer Lieder

seyn als Schwermuth? So ist es denn auch: die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung. Man misverstehe dieß nicht, als ob alles in einförmige Klage verfließen, und die Melancholie sich immer vorlaut aussprechen müßte. Wie in der heitern Weltansicht der Griechen die herbe Tragödie dennoch möglich war, so kann auch die aus der oben geschilderten entsprungene romantische Poesie alle Stimmungen bis zur fröhlichsten durchgehen, aber sie wird immer in einem namenlosen Etwas Spuren ihrer Quelle an sich tragen. Das Gefühl ist im ganzen bey den Neueren inniger, die Fantasie unkörperlicher, der Gedanke beschaulicher geworden. Freylich laufen in der Natur die Gränzen in einander, und die Dinge scheiden sich nicht so strenge, als man es thun muß, um einen Begriff festzuhalten.

Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewußtseyn der innern Entzweyung gekommen,

welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beyden Welten, zwischen denen wir uns getheilt fühlen, die geistige und sinnliche, mit einander auszusöhnen, und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnißvolles Bündniß mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahndungen oder unnennbaren Anschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnlich niederlegen.

In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewußtlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, so fern sie ihrem eigenthümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere Durchdringung beyder als zweyer Entgegengesetzten gesucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöset; diese kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten, und ist wegen eines gewissen Scheins von Unvollendung um so eher in Gefahr verkannt zu werden.

Es würde uns zu weit führen, in den einzelnen Künsten, der Architektur, Musik und Mahlerey (eine eigenthümliche Sculptur haben die Neueren

gar nicht gehabt) die angedeuteten Merkmale nachzuweisen, ihren Gegensatz mit der Gestaltung derselben Künste bey den Alten zu zeigen, und ihr verwandtes Streben ergründen zu wollen.

Auch die Gattungen und Formen der romantischen Poesie überhaupt können wir hier nicht näher betrachten, sondern müssen zu unserm Zweck, der dramatischen Kunst und Litteratur, zurückkehren. Die Eintheilung dieser, wie der übrigen Kunstfächer in die antike und romantische, zeichnet uns den Gang vor, den wir zu nehmen haben.

Zuerst reden wir von den Alten; dann von ihren Nachahmern, ächten oder vermeynten Nachfolgern unter den Neueren; endlich von denjenigen Dichtern unter den letzten, welche, unbekümmert um die classischen Vorbilder oder auch mit wissentlicher Abweichung von ihnen, ihren eigenen Weg gegangen sind.

Unter den alten Dramatikern sind die Griechen die eigentlich wichtigen. Die Römer waren in diesem Fache in der früheren Epoche bloße Uebersetzer der Griechen, nachher Nachahmer und nicht immer glückliche Nachahmer. Ueberdieß hat sich weniger

von ihnen erhalten. Unter den neueren Völkern hat sich das Bestreben die alte Bühne wieder herzustellen und wo möglich zu vervollkommnen besonders bey den Italiänern und Franzosen thätig gezeigt. Mehr oder weniger sind auch bey den übrigen, besonders späterhin, einzelne Versuche der Art im Tragischen gemacht worden; denn für das Lustspiel ist allerdings die Form der Gattung, wie wir sie beym Plautus und Terenz finden, durchgängiger herrschend gewesen. Von beabsichteten Nachbildungen des antiken Trauerspiels ist die tragische Bühne der Franzosen unter allen die glänzendste Erscheinung, welche den größten Ruf erworben und also auch die aufmerksamste Prüfung verdient. An diese schließen sich denn neuere Italiäner, z. B. Metastasio und Alfieri, an. Das romantische Schauspiel, welches man, genau genommen, weder Tragödie noch Komödie im Sinne der Alten nennen kann, ist nur bey den Engländern und Spaniern einheimisch gewesen, und zwar hat es zu gleicher Zeit bey beyden, vor etwas mehr als zweyhundert Jahren, hier durch Shakespear, dort durch Lope de Vega zu blühen angefangen.

Die deutsche Bühne ist die jüngste von allen, sie hat die mannichfaltigsten Einwirkungen von ihren sämtlichen Vorgängern erfahren: wir werden also am schicklichsten zuletzt auf sie kommen, und so ihre bisherigen Richtungen am besten beurtheilen und fernere Aussichten für sie eröffnen können.

Wenn ich die Geschichte der griechischen und römischen, dann der italiänischen und französischen, endlich der englischen und spanischen Bühne in den wenigen Stunden, welche diesen Vorträgen bestimmt sind, durchzugehen verspreche, so versteht sich, daß ich nur Uebersichten davon geben kann, welche das Wesentliche unter allgemeine Gesichtspunkte zusammenfassen. Wiewohl ich mich auf Eine Gattung der Poesie beschränke, so ist die Masse des darin vorhandenen immer noch unübersehlich, und würde es bleiben, wenn ich auch wiederum nur eine Unterart hervorhöbe. Man könnte sich an Nachspielen todt lesen. In den gewöhnlichen Litterargeschichten stehen die Dichter Einer Sprache und Einer Gattung ohne alle Unterscheidung neben einander aufgezählt, ungefähr wie die assyrischen oder ägyptischen Könige in den alten Universal-Historien.

Es giebt Leute, die eine unüberwindliche Leidenschaft für Büchertitel haben, und ihnen wird billig gegönnt, die Zahl derselben durch Bücher über Büchertitel zu vermehren. Eigentlich ist es aber doch, als ob man in der Geschichte eines Krieges alle Soldaten hernennen wollte, die in Reih' und Glied mitgefochten. Man spricht nur von den Feldherrn und von denen, welche ausgezeichnete Thaten verrichtet. Gleichermaßen sind auch die Schlachten des menschlichen Geistes, wenn ich so sagen darf, nur durch wenige genialische Helden gewonnen worden. Die Geschichte der Entwickelung der Kunst, und ihrer verschiednen Gestaltungen läßt sich daher in der Charakteristik einer nicht großen Anzahl schöpferischer Geister darstellen.

Ehe wir aber auf das Geschichtliche nach obigem Entwurfe eingehen, wird es nöthig seyn, eine kurze Erörterung der Grundbegriffe des Dramatischen, Theatralischen, Tragischen und Komischen voranzuschicken.

Was ist dramatisch? Die Antwort dürfte vielen sehr leicht dünken: wo verschiedene Personen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigner

Person gar nicht spricht. Dieß ist indessen nur die erste äußere Grundlage der Form; sie ist dialogisch. Wenn die Personen zwar Gedanken und Gesinnungen gegen einander äußern, aber ohne eine Veränderung in dem Mitredenden zu bewirken, wenn beyde am Ende sich in derselben Gemüthsverfassung finden, wie zu Anfange, so kann das Gespräch durch seinen Inhalt merkwürdig seyn, aber es erregt kein dramatisches Interesse. Ich will dieß an einer ruhigeren, nicht für die Schaubühne bestimmten Gattung, dem philosophischen Dialog, deutlich machen. Wenn beym Plato Sokrates den aufgeblasenen Sophisten Hippias befragt, was das Schöne sey, dieser anfangs mit einer oberflächlichen Antwort gleich bey der Hand ist, nachher aber durch die verkleideten Einwendungen des Sokrates genöthigt wird, seine erste Erklärung aufzugeben, und nach andern Begriffen umher zu tappen, endlich gar beschämt und unwillig über den überlegenen Weisen, welcher ihm seine Unwissenheit bewiesen hat, das Feld zu räumen, so ist dieß Gespräch nicht bloß philosophisch unterrichtend, sondern es unterhält als ein kleines Drama. Und mit Recht hat

man diese lebendige Bewegung in dem Gedankengange, diese Spannung auf den Ausgang, mit Einem Wort das Dramatische an den Dialogen des Plato gerühmt.

Hieraus läßt sich nun schon der große Reiz der dramatischen Poesie begreifen. Thätigkeit ist der wahre Genuß des Lebens, ja das Leben selbst. Bloß leidende Genüsse können in eine dumpfe Behaglichkeit einwiegen, wobey aber doch, wenn irgend innere Regsamkeit da ist, die Langeweile nicht ausbleiben kann. Die meisten Menschen sind nur durch ihre Lage, oder auch, weil sie ungemeiner Anstrengungen nicht fähig sind, in einen engen Kreis unbedeutender Thätigkeiten festgebannt. Ihre Tage wiederhohlen sich nach dem einschläfernden Gesetz der Gewohnheit, ihr Leben rückt nur unmerklich fort, und wird aus einem reißenden Strome, den die ersten Leidenschaften der Jugend gebildet hatten, zu einem stehenden Sumpf. Aus dem Misbehagen, das sie darüber empfinden, suchen sie sich durch allerley Spiele zu retten, welche immer in einer willkührlich aufgegebenen, mit Schwierigkeiten kämpfenden, dennoch leichten Geschäftigkeit be-

stehen. Unter allen Spielen ist aber das Schauspiel unstreitig das unterhaltendste. Wir sehen handeln, wenn wir nicht selbst bedeutend handeln können. Der höchste Gegenstand menschlicher Thätigkeit ist der Mensch, und im Schauspiele sehen wir Menschen in freundlichem oder feindseligem Verkehr ihre Kräfte an einander messen, als verständige und sittliche Wesen durch ihre Meynungen, Gesinnungen und Leidenschaften auf einander einwirken, und ihre Verhältnisse gegenseitig entscheidend bestimmen. Die Kunst des Dichters weiß durch Absonderung alles nicht zum Wesen der Sachen gehörigen, alles dessen, wodurch in der Wirklichkeit die täglichen Bedürfnisse und die kleinliche Geschäftigkeit, welche sie fodern, den Fortschritt wesentlicher Handlungen unterbrechen; vieles die Aufmerksamkeit und Erwartung spannende in einen engen Raum zusammenzudrängen. Auf diese Art giebt er uns ein verjüngtes Bild des Lebens, einen Auszug des Beweglichen und Fortrückenden im menschlichen Daseyn.

Dieß ist noch nicht alles. Schon bey einer lebhaften mündlichen Erzählung pflegt man die Per-

sonen häufig redend einzuführen, und darnach Ton und Stimme zu wechseln. Allein die Lücken, welche diese Reden noch in der Anschaulichkeit der erzählten Geschichte lassen würden, füllt der Erzähler durch Schilderung der begleitenden Handlungen oder andrer Vorfälle in seinem eignen Namen aus. Auf dieses Hülfsmittel thut der dramatische Dichter Verzicht, er findet aber reichlichen Ersatz dafür in folgender Erfindung. Er verlangt, daß jede seiner mithandelnden Personen durch einen wirklichen Menschen vorgestellt werde; daß dieser an Geschlecht, Alter und Gestalt so viel möglich den Voraussetzungen von seinem erdichteten Wesen gleiche, ja dessen ganze Eigenthümlichkeit annehme; daß er jede Rede mit dem angemessenen Ausdruck der Stimme, der Mienen und Gebehrden begleite, und die äußerlichen Handlungen hinzufüge, welche sonst, um den Zuhörern klar zu werden, der Erzählung bedürfen würden. Noch mehr: diese Stellvertreter der Geschöpfe seiner Einbildungskraft sollen auch in der, ihrem angenommenen Stande, Zeitalter und Landesart entsprechenden Tracht erscheinen; theils, um ihnen noch mehr zu gleichen,

theils, weil auch in den Kleidungen etwas charakteristisches liegt. Endlich will er sie von einem Ort umgeben sehen, welcher dem, wo nach seiner Dichtung die Handlung vorgefallen seyn soll, einigermaßen ähnlich sey, weil dieß ebenfalls zur Anzichkeit beyträgt: er stellt sie auf eine Szene. Dieß alles führt uns auf den Begriff des Theaters. Es ist offenbar, daß in der Form der dramatischen Poesie, d. h. in der Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung, die Anfoderung des Theaters als ihrer nothwendigen Ergänzung schon liegt. Wir geben zu, daß es dramatische Werke giebt, die von ihren Verfassern ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt worden sind, die auch auf ihr keine sonderliche Wirkung machen würden, während sie sich vortrefflich lesen lassen. Ich bezweifle jedoch gar sehr, ob sie auf jemanden, der nie ein Schauspiel gesehn, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen eben so lebendigen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind schon darauf geübt, beym Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzu zu denken.

Die Erfindung der Schauspielkunst und des Theaters scheint sehr nahe zu liegen. Der Mensch hat eine große Anlage zur Mimik; indem er sich lebhaft in die Lage, Gesinnungen und Leidenschaften Andrer versetzt, verähnlicht er sich ihnen, selbst unwillkührlich, in seinem Aeußeren. Die Kinder gehen beständig aus sich heraus: es ist eins ihrer Lieblingsspiele, die Erwachsenen vorzustellen, welche sie Gelegenheit haben zu beobachten, oder auch sonst, was ihnen einfällt; und bey der glücklichen Biegsamkeit ihrer Einbildungskraft muß ihnen alles taugen, um sie mit den Kennzeichen der angenommenen Würde, sey es eines Vaters, eines Schulmeisters oder eines Königs, auszustatten. Der einzige zur Erfindung des Schauspiels erfoderliche Schritt, nämlich die mimischen Elemente und Bruchstücke aus dem geselligen Leben auszuscheiden, und sie ihm gegenüber in Eine Masse versammelt aufzustellen, ist aber dennoch bey vielen Völkern nicht geschehen. In den sehr ausführlichen Beschreibungen des alten Aegyptens beym Herodot und Andern erinnere ich mich keiner Spur hievon. Die Etrurier hingegen, sonst in vielem den Aegyp-

tiern so ähnlich, haben schon theatralische Spiele gehabt, und, seltsam genug, hat sich der Etrurische Name für einen Schauspieler, histrio, in lebenden Sprachen bis auf die neueste Zeit erhalten. Das ganze vordere asiatische Morgenland, die Araber und Perser kennen bey einer sonst so reichen poetischen Litteratur, keine Schauspiele. Europa im Mittelalter ebenfalls nicht: bey der Einführung des Christenthums waren die unter den Griechen und Römern hergebrachten Schauspiele abgeschafft werden, theils weil sie auf heidnische Vorstellungsarten Bezug hatten, theils weil sie in eine freche Sittenlosigkeit ausgeartet waren; und nachher kamen sie ungefähr tausend Jahre lang nicht wieder auf. Noch im vierzehnten Jahrhundert finden wir im Boccaz, der uns doch sonst sehr genau die ganze Verfassung des geselligen Lebens schildert, keine Spur von Schauspielen. An deren Stelle hatte man bloß die Conteurs, Menestriers und Jongleurs. Auf der andern Seite läßt sich keinesweges annehmen, daß die Erfindung des Schauspiels nur Einmal in der Welt gemacht worden, und immer von einem Volke dem andern überliefert

sey. Die englischen Weltumsegler melden, daß sie bey den Insulanern der Südsee, die in aller geistigen Fähigkeit und Bildung noch auf einer so niedrigen Stufe der Bildung stehn, dennoch ein rohes Schauspiel sahen, worin ein gewöhnliches Ereigniß des Lebens zur Belustigung nachgeahmt wurde. Um zum andern Aeußersten überzugehen: bey dem Volke, von welchem vielleicht alle Bildung des Menschengeschlechts ausgegangen, den Indiern, hat es Schauspiele gegeben, lange ehe sie irgend eine fremde Einwirkung erfahren. Sie haben, wie in Europa erst kürzlich bekannt geworden, eine reichhaltige dramatische Litteratur, deren Alter gegen zweytausend Jahre hinaufgeht. Von ihren Schauspielen (Nataks) kennen wir als Probe bis jetzt nur die liebliche Sakontala, welche, bey dem fremden klimatischen Colorit, im Bau des Ganzen eine so auffallende Aehnlichkeit mit unserm romantischen Schauspiel hat, daß man argwöhnen sollte, der englische Uebersetzer Jones habe aus Vorliebe für den Shakspeare auf diese Aehnlichkeit hingearbeitet, wenn nicht andre Gelehrte seine Treue bestätigten. In den goldenen Zeiten Indiens ergötzte

die Aufführung dieser Nataks den glänzenden Kaiserhof zu Delhi; unter dem Elende vielfältiger Bedrückungen scheint aber dort die Schauspielkunst jetzt gänzlich untergegangen zu seyn. Die Chinesen hingegen haben ihr stehendes National-Theater; vermuthlich in jeder Hinsicht stehend: ich zweifle nicht, daß sie in der Feststellung willkührlicher Regeln und der feinen Beobachtung unbedeutender Convenienzen die correctesten Europäer weit hinter sich lassen. — Als nach dem Mittelalter die neueuropäische Schaubühne im funfzehnten Jahrhundert mit allegorischen und geistlichen Stücken, Moralitäten und Mysterien genannt, anhob, geschah dieß wohl ohne alle von den classischen Dramatikern angefangene Anregung, welche erst später in Umlauf kamen. In jenen rohen Anfängen lag der Keim des romantischen Drama, als einer eigenthümlichen Erfindung.

Bey dieser großen Verbreitung theatralischer Unterhaltungen ist es wiederum auffallend, wie weit sonst in gleichem Grade geistvolle Nationen im dramatischen Talent von einander abstehen, so daß dieses etwas specifisch eignes, von der Gabe der

Poesie überhaupt noch wesentlich verschiednes, zu seyn scheint. Der Gegensatz der Griechen und Römer hierin darf uns nicht wundern, denn die Griechen waren durchaus ein künstlerisches, die Römer ein praktisches Volk. Bey den letzteren wurden die schönen Künste nur als ein verderblicher, Ausartung andeutender und sie befördernder Luxus eingeführt. Diesen Luxus trieben sie in Ansehung des Theaters so ins große, daß die Vollkommenheit im wesentlichen über den ausschmückenden Zuthaten bald verabsäumt werden mußte. Auch unter den Griechen war das dramatische Talent nichts weniger als allgemein: in Athen war das Theater erfunden, in Athen wurde es ausschließend vervollkommt. Die dorischen Dramen des Epicharmus machen hiebey wohl nur eine geringe Ausnahme. Alle großen dramatischen Schöpfer der Griechen sind in Attika gebohren, haben sich in Athen gebildet. So weit die griechische Nation verbreitet war, mit so viel Glück sie fast überall die schönen Künste ausübte, so wußte sie doch außer Athen nur die Hervorbringungen der attischen Bühne zu bewundern, ohne mit ihr wetteifern zu können.

Aeußerst befremdend ist der große Unterschied in diesem Stücke zwischen den Spaniern und ihren Nachbarn, ihren Stamm- und Sprachverwandten, den Portugiesen. Die Spanier haben eine unermeßlich reiche dramatische Litteratur, ihre Dramatiker gleichen an Fruchtbarkeit den griechischen, von denen oft auch über hundert Stücke genannt werden. Wie man sie auch sonst beurtheilen möge, die Erfindungskraft hat ihnen noch niemand abgesprochen; man hat sie nur allzu sehr durch die That anerkannt, indem Italiäner, Franzosen, Engländer, die sinnreichen Erfindungen der Spanier benutzt haben, oft ohne die Quelle anzugeben. Die Portugiesen hingegen, die in andern Dichtarten mit den Spaniern wetteifern, haben fast nichts in diesem Fache gethan, ja nicht einmal ein National-Theater gehabt, sondern herumziehende spanische Schauspieler kehrten bey ihnen ein, und sie ließen sich lieber auf der Bühne eine fremde, ohne Erlernung doch nicht ganz verständliche Mundart gefallen, als daß sie selbst hätten erfinden oder wenigstens übersetzen und nachahmen sollen.

Auch unter den vielen künstlerischen und littera-

rischen Talenten der Italiäner ist das dramatische keinesweges das hervorstechende, und dieser Mangel scheint ihnen beynahe von den Römern angeerbt zu seyn, so wie sich das bey ihnen einheimische große mimische Talent zum Possenhaften ebenfalls aus den ältesten Zeiten herschreibt. Die aus dem Stegreif gedichteten fabulae Atellanae, die einzige ursprünglich einheimische dramatische Form der Römer, mochten in Absicht auf den Plan nicht vollkommner seyn, als die sogenannte commedia dell' arte, das Lustspiel aus dem Stegereif mit stehenden Maskenrollen; in den alten Saturnalien lag vermuthlich der Keim des heutigen Carnavals, einer ganz italiänischen Erfindung. Bey den Italiänern kam daher auch die Oper und das Ballet auf: theatralische Ergötzungen, wobey die dramatische Bedeutung gänzlich der Musik und dem Tanz untergeordnet wird.

Wenn der deutsche Geist im dramatischen Fache sich nicht mit dergleichen Fülle und Leichtigkeit entwickelt hat, wie in andern Theilen der Litteratur, so rührt dieser Mangel vielleicht von einer wahren Eigenschaft her. Die Deutschen sind ein specula-

tives Volk, d. h. sie wollen dem Wesen von allem, womit sie sich beschäftigen, durch Nachdenken auf den Grund kommen. Eben deswegen sind sie nicht praktisch genug: denn um entschlossen und mit Fertigkeit zu handeln, muß man endlich einmal ausgelernt zu haben glauben, und nicht immer zur Prüfung der Theorie seines Geschäfts zurückkehren; man muß sich sogar in einer gewissen Einseitigkeit des Begriffs festgesetzt haben. In der Einrichtung und Führung eines Schauspiels soll aber der praktische Geist herrschen: dem dramatischen Dichter ist es nicht vergönnt begeistert zu träumen, er muß den geradesten Weg zu seinem Ziele gehen; und der Deutsche verliert so leicht sein Ziel über dem Wege dahin aus den Augen. Ferner darf und muß im Drama die Nationalität am entschiedensten hervortreten, und die deutsche Nationalität ist bescheiden, sie macht sich nicht vorlaut geltend; mit dem edlen Bestreben, alle fremde Vortrefflichkeit zu kennen und sich anzueignen, ist nicht selten Geringschätzung des eigenen Werthes verbunden. Darum hat unsre Bühne in Form und Gehalt oft mehr als billig fremde Einflüsse erfahren. Unsre Aufgabe ist aber

nicht, das griechische oder französische, das spanische oder englische Theater bloß leidend zu wiederhohlen, sondern wir suchen, wie mich dünkt, eine Form, welche das wahrhaft Poetische aller jener Formen, mit Ausschließung des auf herkömmliche Uebereinkunft Gegründeten in sich enthalte; im Gehalte aber soll deutsche Nationalität vorwalten.

Zweyte Vorlesung.

Nach diesem flüchtigen, gleichsam auf die Landcharte der dramatischen Litteratur geworfenen Blicke kehren wir zur Erörterung der Grundbegriffe zurück. Da, wie wir oben gezeigt haben, schon in der dramatischen Form die Voraussetzung der sichtbaren Darstellung und der Anspruch darauf liegt, so kann ein dramatisches Werk immer aus einem doppelten Gesichtspunkte betrachtet werden, in wie fern es poetisch, und in wie fern es theatralisch ist. Eins kann sehr wohl vom andern getrennt seyn. Man misverstehe hier nicht den Ausdruck poetisch: nicht vom Versbau und vom Schmuck der Sprache ist die Rede; damit wird, ohne höhere

Belebung, auf der Bühne gerade am wenigsten geleistet, sondern von der Poesie im Geist und der Anlage eines Stücks; und diese kann in hohem Grade Statt finden, wenn es auch in Prosa geschrieben wäre, so wie umgekehrt. Wodurch wird nun ein Drama poetisch? Unstreitig eben dadurch, wodurch es auch Werke anderer Gattungen werden. Zuerst soll es ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes befriedigendes Ganzes seyn. Allein dieß ist nur die negative Bedingung der Form eines Kunstwerkes, wodurch es von den in einander verfließenden und nie ganz für sich bestehenden Erscheinungen der Natur ausgesondert wird. Zum poetischen Gehalte ist erfoderlich, daß es Ideen, d. h. nothwendige und ewig wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Daseyn hinausgehen, in sich abspiegle und bildlich zur Anschauung bringe. Welche Ideen dieß in den verschiedenen dramatischen Gattungen seyn sollen und können, dies wird in der Folge der Gegenstand unserer Untersuchung seyn; im Gegentheil werden wir auch zeigen, wie durch deren Abwesenheit ein Drama etwas ganz prosaisches und empirisches, d. h. bloß mit dem Verstande

aus der Beobachtung des Wirklichen zusammengestelltes wird.

Wodurch wird aber ein dramatisches Werk theatralisch, d. h. geschickt auf der Bühne mit Vortheil zu erscheinen? Ob es diese Eigenschaft besitzt, das ist im einzelnen Falle oft schwierig zu entscheiden. Besonders pflegt viel darüber hin und her gestritten zu werden, wenn die Eigenliebe der Autoren und Schauspieler mit ins Spiel kommt; jeder schiebt die Schuld des Mislingens auf den andern, und der, welcher die Sache des Dichters vertritt, beruft sich dann auf eine Vollkommenheit der Darstellung auf der Bühne, die er in Gedanken hat, und wozu die Mittel eben nicht vorhanden sind. Im allgemeinen aber ist die Beantwortung dieser Frage nicht so schwer. Die Aufgabe ist, auf eine versammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Theilnahme zu erregen. Der Dichter hat also einen Theil seines Geschäftes mit dem Volksredner gemein. Wodurch gelangt der letzte vornämlich zu seinem Zweck? Durch Klarheit, Raschheit und Nachdruck. Alles was das gewöhnliche Maaß von Geduld und von Fassungs-

kraft übersteigt, muß er sorgfältig vermeiden. Ferner: viele versammelte Menschen sind sich gegenseitig eine Zerstreuung, so lange ihr Ohr und Auge noch nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel außer ihrem Kreise hingelenkt ist. Daher muß der dramatische Dichter sowohl als der Volksredner seine Zuhörer gleich vom Anfange durch starke Eindrücke aus sich heraus versetzen, er muß ihrer Aufmerksamkeit gleichsam körperlich gebieten. Es giebt eine Art von Poesie, die ein zu einsamer Beschaulichkeit gestimmtes Gemüth leise anregt, ungefähr wie gelinde Lüfte Accorde aus einer Aeolsharfe hervorrufen. Diese Poesie, wie vortrefflich sie sonst seyn möchte, würde ohne andre Begleitung auf der Bühne ungehört verhallen. Die schmelzende Harmonica ist nicht dazu gemacht, den Tritt eines Heeres zu ordnen und anzufeuern. Dazu gehören durchdringende Instrumente, besonders aber ein entschiedener Rhythmus, der den Pulsschlag beschleunigt, und das sinnliche Leben in rascheren Schwung setzt. Diesen Rhythmus in der Fortbewegung eines Drama's sichtbar zu machen, ist das Haupterforderniß. Ist dieß einmal gelungen, dann darf der

Dichter sich schon eher in seiner raschen Laufbahn verweilen, und seiner Neigung nachhängen. Es giebt Punkte, wo die entfaltetste oder geschmückteste Erzählung, die begeistertste Lyrik, die tiefsinnigsten Gedanken und entferntesten Andeutungen, die sinnreichsten Spiele des Witzes, die glänzendsten einer gaukelnden und in den Lüften schwebenden Fantasie schon an ihrer Stelle sind, und wo die vorbereiteten Zuhörer, auch solche, die nicht ganz fassen können, allem diesem mit begierigem Ohr folgen werden, wie einer zu ihrer Stimmung passenden Musik. Hiebey ist die große Kunst des Dichters, die Wirkung der Gegensätze zu benutzen, wodurch es möglich wird, ruhige Stille, in sich gekehrte Betrachtung, ja die nachläßige Hingegebenheit der Erschöpfung, eben so auffallend hervorzuheben, als in andern Fällen die gewaltsamste Bewegung, den heftigsten Sturm der Leidenschaften. In Ansehung des Theatralischen dürfen wir aber doch nicht vergessen, daß dabey immer etwas in Bezug auf die Fähigkeiten und Neigungen der Zuhörer bestimmt werden muß, also nach den Nationen überhaupt und nach dem jedesmal vorhan-

denen Grade von Kunstbildung wechselt. Die dramatische Poesie ist gewissermaßen die weltlichste von allen Gattungen, denn aus der Stille eines begeisterten Gemüths scheut sie sich nicht, unter das regste Gewühl des geselligen Lebens herauszutreten. Der dramatische Dichter muß mehr als irgend ein andrer um äußere Gunst, um lauten Beyfall buhlen. Aber billig soll er sich nur scheinbar zu seinen Zuhörern herablassen, in der That aber sie zu sich emporheben.

Bey der Wirkung auf eine versammelte Menge verdient noch folgender Umstand erwogen zu werden, um ihre ganze Wichtigkeit einzusehen. Im gewöhnlichen Umgange zeigen die Menschen einander nur ihre Außenseite. Mistrauen oder Gleichgültigkeit halten sie davon zurück, andere in ihr Innres schauen zu lassen, und von dem, was unserm Herzen am nächsten liegt, mit einiger Rührung und Erschütterung zu sprechen, würde dem Ton der feinen Gesellschaft nicht angemessen seyn. Der Volksredner und der dramatische Dichter finden das Mittel, diese Schranken conventioneller, durch die Sitte vorgeschriebner Zurückhaltung einzu-

reißen. Indem sie ihre Zuhörer in so lebhafte Gemüthsbewegungen versetzen, daß die äußeren Zeichen davon unwillkührlich hervorbrechen, nimmt jeder an den Uebrigen die gleiche Rührung wahr, und so werden Menschen, die sich bisher fremd waren, plötzlich auf einen Augenblick zu Vertrauten. Die Thränen, welche der Redner oder Schauspieldichter sie für einen verläumdeten Unschuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nöthigt, befreunden, verbrüdern sie alle. Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft Vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich sonst gewöhnlich in die Einsamkeit zurückzieht, oder nur in freundschaftlicher Zutraulichkeit offenbart. Der Glaube an dessen Gültigkeit wird durch seine Verbreitung unerschütterlich, wir fühlen uns stark unter so vielen Mitgenossen, und alle Gemüther fließen in einen großen unwiderstehlichen Strom zusammen. Eben deswegen ist aber das Vorrecht, auf die versammelte Menge wirken zu dürfen, einem sehr gefährlichen Misbrauche ausgesetzt. Wie man sie für das Edelste und Beste uneigennützig begeistern kann, so läßt sie sich auf der

andern Seite auch in sophistischen Truggeweben verstricken, und von dem Schimmer falscher Seelengröße blenden, deren ehrgeizige Verbrechen als Tugend, ja als Aufopferung geschildert werden. Unter den gefälligen Einkleidungen der Redekunst und Poesie schleicht sich die Verführung unmerklich in die Ohren und Herzen ein. Vor allem hat sich der komische Dichter zu hüten, da er vermöge seiner Aufgabe immer an dieser Klippe hinstreift, daß er nicht dem Gemeinen und Niedrigen in der menschlichen Natur Luft mache sich zuversichtlich zu äußern: ist durch den Anblick der Gemeinschaft auch in solchen unedlen Neigungen die Scham einmal überwunden, welche sie gewöhnlich in die Gränzen der Anständigkeit zurückdrängt, so bricht das Wohlgefallen am Schlechten bald mit zügelloser Frechheit los.

Diese demagogische Kraft im Guten und Bösen hat billig von jeher die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber auf das Schauspiel gerichtet. Durch mancherley Anstalten haben die Staaten gesucht, es nach ihren Zwecken zu lenken, und dem Misbrauche vorzubeugen. Die Aufgabe dabey ist, die zum Gedeihen schöner Kunst nöthige ungezwungene Be-

wegung mit den Rücksichten zu vereinbaren, welche die jedesmalige Staats- und Sittenverfassung fodern. In Athen blühte das Theater unter dem Schutze des Götterdienstes in fast unbegränzter Freyheit auf, und die öffentliche Sittlichkeit bewahrte es eine Zeitlang vor Ausartung. Die nach unsern Sitten und Ansichten unbegreiflich ungebundnen Komödien des Aristophanes, worin der Senat und das Volk selbst ohne Schonung lächerlich gemacht wurden, waren das Siegel der athenischen Volksfreyheit. Plato hingegen, der in eben diesem Athen lebte, und den Verfall der Kunst schon unter seinen Augen oder voraus sah, wollte die dramatischen Dichter ganz aus seiner idealischen Republik verbannt wissen. Wenige Staaten haben für nöthig erachtet, dieß strenge Verdammungs-Urtheil zu unterschreiben; allein wenige haben auch gut gefunden, das Theater ohne alle Aufsicht sich selbst zu überlassen. In manchen christlichen Ländern ist die dramatische Kunst gewürdiget worden, der Religion die Hand bieten zu dürfen, indem sie geistliche Stoffe behandelte; besonders in Spanien hat der Wetteifer hierin manche Werke hervorgebracht,

welche gewiß weder die Andacht noch die Poesie verläugnen wird. In andern Staaten, unter andern Umständen, hat man dieß anstößig und bedenklich gefunden. Wo aber eine vorgängige Aufsicht, nicht bloß Verantwortlichkeit des Dichters und Schauspielers hintennach für das auf der Bühne zur Schau gebrachte, nöthig erachtet wird, da ist sie vielleicht gerade darauf am schwierigsten anzuwenden, wo sie doch am wichtigsten wäre: nämlich auf den Geist und den Gesamt-Eindruck eines Stücks. Vermöge der Natur der dramatischen Kunst muß der Dichter seinen Personen manches in den Mund legen, was er keinesweges zu billigen meynet, er begehrt in Ansehung seiner Gesinnungen nach dem Zusammenhange des Ganzen beurtheilt zu werden. Es könnte hingegen auch seyn, daß ein Stück in Absicht auf die einzelnen Reden ganz unanstößig wäre, und jeder bloß hierauf gerichteten Prüfung entginge, während es im Ganzen doch schädliche Wirkungen bezweckte. Wir haben gerade in unsern Zeiten Schauspiele genug erlebt, und sie haben in Europa Glück gemacht, die von Aufwallungen des guten Herzens und Streichen des

Edelmuthes überfließen, und worin für einen schärferen Blick dennoch die versteckte Absicht des Verfassers unverkennbar ist, die Strenge sittlicher Grundsätze und die Ehrerbietung vor dem, was dem Menschen heilig seyn soll, zu untergraben, und dadurch die schlaffe Weichlichkeit seiner Zeitgenossen für sich zu bestechen. Wenn jemand hingegen sich mit der sittlichen Vertheidigung des so übel berüchtigten Aristophanes befassen wollte, dessen Ausgelassenheit im Einzelnen nach unsern Begriffen ganz unzuläßlich scheint, so würde er auf die Absicht des Ganzen seiner Stücke gehen müssen, worin er sich wenigstens als ein vaterländisch gesinnter Bürger bewährt.

Alles obige zweckt darauf ab, die Wichtigkeit des Gegenstandes unsrer Betrachtungen einleuchtend zu machen. Das Theater, wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann; wo die erhabenste und tiefsinnigste Poesie zuweilen die gebildetste Schauspielkunst zur Dollmetscherin hat, die Schauspielkunst, welche zugleich Beredsamkeit und bewegliches Gemählde ist; während die Architektur eine glänzende Einfassung und die Mahlerey ihre

perspectivischen Täuschungen herleiht, und auch die Musik zu Hülfe gerufen wird, um die Gemüther zu stimmen, oder die schon ergriffenen durch ihre Anklänge noch mächtiger zu treffen; das Theater endlich, wo die gesamte gesellige und künstlerische Bildung, welche eine Nation besitzt, die Frucht von Jahrhunderte lang fortgesetzten Bestrebungen, in wenigen Stunden zur Erscheinung gebracht werden kann: das Theater, sage ich, hat einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände, und war immer die Lieblings-Ergötzung geistreicher Völker. Hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren inneren Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lauschendem Blick den vorüberfliehenden Gruppen, die er seiner Fantasie als Keime künftiger Gemählde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühl; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung;

die Kindheit selbst sitzt mit ahndungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um noch unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; alle finden Erhohlung und Aufheiterung, und werden auf eine Zeitlang der Sorgen und des täglichen Drucks ihrer Lebensweise enthoben. Da nun aber die dramatische Kunst samt den begleitenden und zu ihrem Dienst verwendeten Künsten durch Vernachläßigung und gegenseitige Herabstimmung der Künstler und des Publicums dergestalt ausarten kann, daß das Theater zur gemeinsten und geistlosesten, ja zu einer wahrhaft verderblichen Zeittödtung herabsinkt, so ist es gewiß nicht bloß auf eine flüchtige Unterhaltung abgesehen, wenn wir uns hier mit Betrachtung der Werke, welche die ausgezeichnetsten Völker in ihren schönsten Zeiten dafür hervorgebracht, und mit den Mitteln beschäftigen wollen, eine so bedeutende Kunst zu veredeln und zu vervollkommnen.

So viel über die Wichtigkeit unsers Zwecks. Jetzt nur noch eine vorläufige Betrachtung über die beyden entgegengesetzten Gattungen, worein die gesamte dramatische Poesie zerfällt: die tragische

und die komische; und über den Begriff, der jeder zum Grunde liegt.

Die drey Hauptgattungen der Poesie überhaupt sind die epische, die lyrische und die dramatische. Alle übrigen Nebenarten lassen sich entweder nach ihrer Verwandtschaft einer von diesen unterordnen und daraus ableiten, oder sie sind als Mischungen aus ihnen zu erklären. Wenn wir aber jene drey Gattungen in ihrer Reinheit auffassen wollen, so gehen wir auf die Gestalt zurück, worin sie sich bey den Griechen zeigen. Die Theorie läßt sich auf die Geschichte der griechischen Poesie am bequemsten anwenden: denn die letztere ist, so zu sagen, systematisch; sie bietet für jeden unabhängig von der Erfahrung abgeleiteten Begriff die entsprechenden Beyspiele am urkundlichsten dar.

Es ist merkwürdig, daß bey der epischen und lyrischen Poesie keine solche Spaltung in zwey entgegengesetzte Arten Statt findet, wie bey der dramatischen. Man hat zwar die sogenannte scherzhafte Epopöe als eine eigne Gattung aufgestellt, es ist aber eine zufällige Nebenart, eine bloße Parodie des Epos, welche darin besteht, daß man die in

jenen herrschende feyerlich abgemessene Entfaltung, die nur großen Gegenständen zu geziemen scheint, auf das Kleine und Unbedeutende anwendet. In der lyrischen Poesie finden nur Grade und Abstufungen Statt, zwischen dem Liede, der Ode und der Elegie, aber keine eigentliche Entgegensetzung.

Der Geist des epischen Gedichtes, wie wir ihn in dessen Vater Homer erkennen, ist klare Besonnenheit. Das Epos ist eine ruhige Darstellung des Fortschreitenden. Der Dichter erzählt sowohl traurige als fröhliche Begebenheiten, aber er erzählt sie mit Gleichmuth, und hält sie als schon vergangen in einer gewissen Ferne von unserm Gemüth.

Das lyrische Gedicht ist der musikalische Ausdruck von Gemüthsbewegungen durch die Sprache. Das Wesen der musikalischen Stimmung besteht darin, daß wir irgend eine Regung, sey sie nun an sich erfreulich oder schmerzlich, mit Wohlgefallen festzuhalten, ja innerlich zu verewigen suchen. Die Empfindung muß also schon in dem Grade gemildert seyn, daß sie uns nicht durch Streben nach der Lust oder Flucht vor dem Schmerz über sich selbst hinausreiße, sondern daß wir, unbekümmert

um den Wechsel, welchen die Zeit herbeyführt, in einem einzelnen Augenblick unsers Daseyns einheimisch werden wollen.

Der dramatische Dichter stellt uns zwar auch, wie der epische, äußerliche Vorfälle dar, aber als wirklich und gegenwärtig. Er nimmt unsre Theilnahme dabey in Anspruch, aber nicht so genügsam wie der lyrische Dichter, sondern weit unmittelbarer als dieser will er uns erfreuen und betrüben. Er ruft alle Regungen hervor, die bey dem Anblick der Handlungen und Schicksale wirklicher Menschen in uns wirksam sind, und will diese Regungen erst durch die Gesamtheit der hervorgebrachten Eindrücke in die Befriedigung einer harmonischen Stimmung auflösen. Da er dem Leben so nahe tritt, ja seine Dichtung ganz darein zu verwandeln sucht, so würde bey ihm der Gleichmuth des epischen Dichters zur Gleichgültigkeit werden; er muß sich für eine der Hauptansichten von den Beziehungen des menschlichen Daseyns entscheiden, und seine Zuhörer nöthigen, ebenfalls mit ihm Partey zu nehmen.

Daß ich es auf den einfachsten und verständlichsten Ausdruck zurückführe: das Tragische und

Komische verhalten sich zu einander wie Ernst und Scherz. Jedermann kennt diese beyden Richtungen des Gemüths aus eigner Erfahrung. Aber welches eigentlich ihr Wesen ist, und woher sie entspringen, das dürfte eine tiefe philosophische Untersuchung erfodern. Beyde tragen zwar das Gepräge unserer gesamten Natur an sich; aber der Ernst gehört mehr ihrer sittlichen, der Scherz ihrer sinnlichen Seite an. Die nicht mit Vernunft begabten Geschöpfe sind eigentlich weder des Ernstes noch des Scherzes fähig. Die Thiere scheinen zwar zuweilen zu arbeiten, als wären sie ernsthaft auf einen Zweck gerichtet, und als ordneten sie folglich den gegenwärtigen Augenblick einem künftigen unter; andremale spielen sie, d. h. sie überlassen sich zwecklos der Lust des Daseyns: aber sie haben nicht das Bewußtseyn davon, welches beyde Zustände erst zu wahrem Ernst und Scherz erheben würde. Dem Menschen allein, unter allen Geschöpfen die wir kennen, ist der Rückblick auf die Vergangenheit und die Aussicht in die Zukunft gegönnt, und er hat dieses erhabene Vorrecht theuer zu erkaufen. Ernst im weitesten Sinne genommen,

ist die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck. Allein so bald wir uns Rechenschaft von unserm eignen Thun geben, nöthigt uns die Vernunft diesen Zweck wieder auf höhere, und so endlich auf den höchsten allgemeinen Zweck unsers Daseyns zu beziehen: und hier bricht sich die unserm Wesen inwohnende Foderung des Unendlichen an den Schranken der Endlichkeit, worin wir befangen sind. Alles, was wir schaffen und wirken, ist vergänglich und nichtig; überall steht der Tod im Hintergrunde, dem jeder gut oder übel verwendete Augenblick uns entgegen führt; im glücklichsten Falle, wenn ein Mensch ohne Unfälle das natürliche Lebensziel erreicht, steht ihm doch bevor, alles, was ihm hier werth war, verlassen zu müssen, oder davon verlassen zu werden. Es giebt kein Band der Liebe ohne Trennung, keinen Genuß ohne das Bedauern seines Verlustes. Wenn wir aber die Beziehungen unsers Daseyns bis an die äußerste Gränze der Möglichkeiten überschauen, wenn wir dessen ganze Abhängigkeit von einer unübersehlichen Verkettung der Ursachen und Wirkungen erwägen: wie wir schwach und hülflos gegen den Andrang

unermeßlicher Naturkräfte und streitender Begierden an die Küste einer unbekannten Welt ausgeworfen werden, gleichsam bey der Geburt schon schiffbrüchig; wie wir allen Irrthümern, allen Täuschungen ausgesetzt sind, deren jede verderblich werden kann; wie wir in der Leidenschaft unsern eignen Feind im Busen tragen; wie jeder Augenblick im Namen der heiligsten Pflichten die Aufopferung der süßesten Neigungen von uns fodern, und durch einen plötzlichen Schlag uns alles schwer erworbene rauben kann; wie mit jeder Erweiterung des Besitzes die Gefahr des Verlustes steigt, und wir den Tücken des feindseligen Zufalls nur um so mehr Blößen darbieten: dann muß jedes nicht dem Gefühl verschlossene Gemüth von einer unaussprechlichen Wehmuth befallen werden, gegen die es keine andre Schutzwehr giebt, als das Bewußtseyn eines über das Irdische hinausgehenden Berufs. Dieß ist die tragische Stimmung; und wenn die Betrachtung des Möglichen als lebendige Wirklichkeit aus dem Geiste heraustritt, wenn jene Stimmung die auffallendsten Beyspiele von gewaltsamen Umwälzungen menschlicher Schicksale, vom Unterliegen des

Willens dabey oder bewiesener Seelenstärke, in der Darstellung durchdringt und beseelt: dann entsteht tragische Poesie. Hieraus erhellet schon zum Theil, wie diese in unsrer Natur gegründet ist, und bis auf einen gewissen Grad wäre die Frage beantwortet, wie wir so traurige Darstellungen lieben, ja etwas tröstliches und erhebendes darin finden können. Jene Stimmung kommt nämlich bey tiefem Gefühl unvermeidlich vor, und von den Dissonanzen dieses Innern, welche die Poesie nicht wegräumen kann, soll sie wenigstens eine idealische Auflösung darzubieten versuchen.

So wie der Ernst, auf den höchsten Grad gesteigert, das Wesen der tragischen Darstellungsart ist, so der Scherz der komischen. Die Stimmung zum Scherz ist ein Vergessen aller jener trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen Wohlseyns. Man ist dann geneigt, alles nur spielend zu nehmen und leicht über die Seele weggleiten zu lassen. Die Unvollkommenheiten der Menschen und ihre Misverhältnisse unter einander sind dann nicht mehr ein Gegenstand der Misbilligung und des Bedauerns, sondern diese

wunderlichen Gegensätze unterhalten den Verstand und ergötzen die Fantasie. Der Dichter muß daher in der komischen Darstellung alles entfernt halten, was sittlichen Unwillen über die Handlungen, wahre Theilnahme mit den Lagen seiner Menschen erregen kann, weil wir sonst unfehlbar in den Ernst zurückfallen. Er muß ihre verkehrten Handlungen als aus der Oberhand des Sinnlichen in ihrem Wesen entsprungen, und was ihnen begegnet, als eine bloß lächerliche Noth schildern, die keine verderblichen Folgen haben wird. Dieß ist immer noch der Fall in dem, was wir Komödie nennen, worin jedoch schon eine Mischung von Ernst ist, wie ich in der Folge zeigen werde. Die älteste Komödie der Griechen aber war durchaus scherzhaft, und bildete dadurch den vollkommensten Gegensatz mit ihrer Tragödie. Nicht bloß die Charakter und Lagen einzelner Menschen wurden in einem Gemählde des Wirklichen komisch aufgefaßt; sondern die gesamte gesellige Verfassung, der Staat, die Natur und die Götterwelt wurde mit scherzender Willkühr fantastisch geschildert.

Wenn man auf diese Art die Begriffe des Tragischen und Komischen rein gefaßt hat, wie sie an griechischen Beyspielen vor uns daliegen, dann wird man auch die mancherley Mischungen von beyden, die bey den Neueren vorkommen, und die unächten Zusätze erkennen und in ihre Bestandtheile zerlegen können.

In der Geschichte der Poesie und der schönen Künste bey den Griechen herrscht durchgängig als das Gesetz, wonach deren Entwickelung vor sich ging, strenge Sonderung des Ungleichartigen, und dann wieder Verknüpfung des Gleichartigen, und Erhebung desselben durch innere Vervollständigung zur selbstständigen harmonischen Einheit. Deswegen bleiben bey ihnen alle Gattungen in ihren natürlichen Gränzen, und lassen sich die verschiednen Style so bestimmt unterscheiden. Es ist nicht bloß der Zeitordnung, sondern auch der Ordnung der Begriffe gemäß, mit der Geschichte der griechischen Kunst und Poesie anzufangen.

Bey den meisten meiner Zuhörer darf ich keine unmittelbare aus eignem Studium der Ursprache geschöpfte Bekanntschaft mit den Griechen voraussetzen. Uebersetzungen in Prosa oder auch in Versen,

die aber nichts andres als Verkleidungen in den modernen Geschmack sind, können keine wahre Vorstellung vom griechischen Schauspiel verschaffen. Wahrhaft treue Uebersetzungen, und welche im Ausdruck und Versbau zu gleicher Höhe mit dem Original hinanstrebten, hat man bis jetzt wohl nur im Deutschen versucht. Allein, wiewohl unsre Sprache äußerst biegsam und in vielen Stücken der griechischen ähnlich ist, so bleibt es doch immer ein Kampf mit ungleichen Waffen; und nicht selten tritt an die Stelle der griechischen freyen Anmuth, Steifheit und Härte. Auch ist bey weitem noch nicht alles geleistet, was vielleicht geleistet werden könnte; ich weiß noch keine Uebersetzung eines griechischen Tragikers, die durchaus zu loben wäre. Gesetzt aber auch, die Uebertragung wäre noch so vollkommen, der Abstand der Kopie vom Originale so gering als möglich, so wird doch der Leser, welcher nicht mit den übrigen Werken der Griechen bekannt ist, gestört durch die Fremdartigkeit des Stoffes, durch die nationalen Eigenheiten, und die zahllosen Anspielungen, zu deren Verständniß Gelehrsamkeit nöthig ist, zerstreut durch

das Einzelne, zu keinem reinen Eindrucke des Ganzen gelangen. So lange man noch mit Schwierigkeiten zu kämpfen, zu arbeiten hat, ist kein wahrer Kunstgenuß möglich. Um die Alten in ihrem Sinne zu fühlen, muß man bey ihnen einheimisch geworden seyn, man muß gleichsam griechische Luft geathmet haben.

Welches ist nun das beste Hülfsmittel, um ohne Kenntniß der Sprache in den Geist der Griechen einzudringen? Ich sage es ohne Bedenken: das Studium der Antike, welches, wo nicht an den Originalen, doch in den überall verbreiteten Abgüssen für jedermann in gewissem Grade zugänglich ist. Die Urbilder der menschlichen Gestalt bedürfen keiner Dollmetschung; ihre erhabne Bedeutung ist unvergänglich, und muß bey allem Wechsel der Zeiten, unter jedem Himmelstriche wieder erkannt werden, wo ein edler dem griechischen verwandter Menschenstamm lebt, (wie es der europäische unstreitig ist) überall wo nicht die Misgunst der Natur die menschlichen Züge zu tief unter das reine Urbild hinabgedrückt, und durch Gewöhnung an die eigne Misgestalt für das ächte körperliche Schöne

unempfänglich gemacht hat. Ueber die unerreichbare Vortrefflichkeit der Antike in ihren wenigen Ueberbleibseln vom ersten Range, giebt es nur Eine Stimme im ganzen gebildeten Europa; hat man sie je verkannt, so war es in Zeiten, wo die bildende Kunst der Neueren auf die unterste Stufe des Manierirten herabgesunken war. Alle einsichtsvollen Künstler nicht nur, alle Menschen von Gefühl neigen sich mit entzückter Verehrung vor den Meisterwerken der alten Sculptur.

Der beste Schlüssel, um uns in dieses Heiligthum des Schönen durch tiefe in sich gesammelte Betrachtung einzuführen, ist unsers unsterblichen Winkelmanns Geschichte der Kunst. In der Darstellung des Einzelnen läßt sie zwar viel zu wünschen übrig, ja sie ist voll von beträchtlichen Irrthümern, aber den innersten Geist der griechischen Kunst hat niemand so tief ergründet. Winkelmann hatte sich ganz in einen Alten verwandelt, und lebte nur scheinbar in seinem eignen Jahrhundert, unberührt von dessen Einflüssen.

Sein Werk handelt zunächst nur von den bildenden Künsten, indessen enthält es bedeutende

Winke über die andern Zweige der griechischen Bildung, und ist sehr tauglich, auch zum Verständniß ihrer Poesie vorzubereiten. Besonders der dramatischen; denn da diese für die sichtbare Erscheinung bestimmt war, vor Zuschauern, deren Auge ohne Zweifel auch an die Bühne die höchsten Foderungen machte, so giebt es kein besseres Mittel, um die ganze Würde ihrer tragischen Darstellung zu fühlen, und sie auch theatralisch für uns zu beleben, als wenn wir dabey unserer Fantasie jene Götter- und Heldengebilde immer gegenwärtig erhalten. Es mag für jetzt auffallend lauten, aber ich hoffe es in der Folge einleuchtender zu machen: vor der Gruppe der Niobe oder des Laokoon lernen wir eigentlich die Tragödien des Sophokles verstehen.

Es fehlt noch an einem Werke, welches die gesamte poetische, künstlerische, wissenschaftliche und gesellige Bildung der Griechen, als ein großes harmonisches Ganzes, als ein wahres Kunstwerk der Natur, worin ein wunderwürdiges Ebenmaaß der Theile herrscht, in demselben Geiste schilderte, und ihre zusammenhängende Entwickelung verfolgte, wie Winkelmann es an Einer Seite davon geleistet

hat. Ein Versuch ist zwar gemacht worden in einem popularen Buche, das in Aller Händen ist: ich meyne die Reise des jungen Anacharsis. Dieß Buch ist von Seiten der Gelehrsamkeit schätzbar, und kann sehr nützlich seyn, um Kenntniß der Alterthümer zu verbreiten; aber, ohne noch das Verfehlte der Einkleidung zu rügen, es beweiset mehr guten Willen, den Griechen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, als Fähigkeit in ihren Geist tief einzudringen. In dieser Hinsicht ist vieles nur von der Oberfläche geschöpft, ja nach modernen Ansichten umgekleidet. Es ist nicht die Reise eines jungen Scythen, sondern eines alten Parisers.

Wie gesagt, in den bildenden Künsten wird die Ueberlegenheit der Griechen am unwidersprochensten anerkannt. Enthusiasmus für ihre Litteratur findet sich am häufigsten unter den Engländern und Deutschen, wo auch in der That das Studium der griechischen Sprache am eifrigsten getrieben wird. Sonderbar ist es, daß gerade die französischen Kritiker, welche doch das, was uns von theoretischen Schriften der Alten über Poesie übrig ist, den Aristoteles, Horaz, Quinctilian u. s. w., am meisten

als unbedingt gültige Richtschnur des Geschmacks aufgestellt haben, sich herausnehmen, von ihren poetischen Compositionen verkleinernd und ohne Ehrerbietung zu sprechen. Ganz besonders von ihrer dramatischen Litteratur. Man sehe nur ein vielgelesenes Buch, Laharpe's Cours de littérature. Ueber das französische Theater enthält es manche feine Bemerkung; wer die Griechen daraus kennen zu lernen gedächte, wäre übel berathen: es fehlte dem Verfasser eben so sehr an gründlicher Bekanntschaft mit ihnen als am Sinn dafür. Auch Voltaire ist oft ungebührlich absprechend über sie: er erhebt sie oder würdigt sie herab, wie es ihm einfällt, und das augenblickliche Bedürfniß, so oder so auf die Meynung des Publicums zu wirken, es mit sich bringt. So erinnere ich mich, von Metastasio eine flüchtige Beurtheilung der griechischen Tragödien gelesen zu haben, worin er ihre Dichter wie Schulknaben meistert. Racine ist weit bescheidener, und hat sich dieß durchaus nicht zu Schulden kommen lassen, weil er unter allen diesen die Griechen am besten kannte. Die Triebfedern jener feindseligen Kritiken sind zu errathen. Die Na-

tional= und Autor=Eitelkeit mischt sich ins Spiel: man will es weit besser gemacht haben als die Alten, und man wagt sich mit solchen Behauptungen an das Licht, weil die Werke der dramatischen Dichter nur den Gelehrten zugänglich in todter Schrift auf uns gekommen sind, ohne die lebendige Begleitung der Recitation, der Musik, der idealischen und wahrhaft plastischen Mimik, endlich des szenischen Pomps, welches alles in Athen ohne Zweifel der Dichtungen selbst so würdig zu einem harmonischen Eindruck zusammenstimmte, daß, wenn es uns auf einmal vor das Auge und Ohr gestellt werden könnte, jene vorlaute Klügeley tief verstummen müßte. Die antiken Statuen bedürfen keines Commentars, sie sprechen für sich, und jede vermeynte Nebenbuhlerey eines modernen Künstlers würde nur als lächerliche Anmaßung erscheinen. Beym Theater schiebt man es auf die Kindheit der Kunst, weil jene Dichter über zweytausend Jahre vor uns gelebt, so meynt man, müßten wir es auch unfehlbar weiter gebracht haben. Mit diesem Scheltworte wird besonders der arme Aeschylus abgefertigt. Nun wahrlich, soll das die Kindheit der

dramatischen Kunst heißen, so war es die Kindheit des Herkules, der in der Wiege schon die Schlangen erdrückte.

Ich habe mich vorhin gegen den einseitigen Aberglauben an das Ansehen der Alten erklärt, der ihre Vortrefflichkeit nur als kalte Fehlerlosigkeit begreift, und sie auf solche Art nur als Muster aufstellt, daß alle Möglichkeit eines Fortschrittes dadurch gehemmt wird, und die Ausübung der Kunst als gänzlich fruchtlos nur aufgegeben werden müßte. Ich glaube vielmehr, daß die Poesie, als der innigste Ausdruck unsers ganzen Wesens, sich in verschiednen Zeitaltern auch von neuem eigenthümlich gestalten muß. Dennoch hege ich eine begeisterte Verehrung für die Griechen, als das von der Natur durch ganz einzige Begünstigungen mit dem vollendetsten Kunstsinne begabte Volk, in welchem Bewußtseyn sie auch alle ihnen bekannte Völker in Vergleich mit sich Barbaren nannten, und gewissermaßen zu nennen berechtigt waren. Ich möchte nicht wie gewisse Reisebeschreiber verfahren, die, weil sie aus einem Lande zurückkommen, wohin ihnen ihre Leser nicht nachreisen können, übertriebne Schilderungen machen,

lauter Wunderdinge erzählen, und dadurch ihre Glaubwürdigkeit gefährden. Vielmehr werde ich nach der Wahrheit, wie ein oft wiederhohltes Studium sie mich hat erkennen lassen, und ohne Verschweigung der Mängel, zu charakterisiren, besonders aber die griechische Szene vor den Augen meiner Zuhörer zu beleben suchen.

Wir handeln zuvörderst von der Tragödie der Griechen, dann von ihrer alten, endlich von der aus dieser entstandenen neueren Komödie.

Allen diesen drey Gattungen waren dieselben Einrichtungen des Theaters mit einander gemein. Wir müssen also auf dessen Architektur und Verzierung vorläufig einen Blick werfen, damit uns die Art der Aufführung anschaulich werde.

Auch die Schauspielkunst der Alten hatte manche durch beyde Gattungen hindurchgehende Eigenheiten, z. B. den Gebrauch der Masken, wiewohl sonst die tragische und komische gänzlich entgegengesetzt, jene idealisch, diese wenigstens in der älteren Komödie carricaturmäßig war.

Bey der Tragödie reden wir erst von demjenigen, was sie überhaupt bey den Alten unterscheidet:

von der Idealität der Darstellung, von der darin herrschenden Idee des Schicksals, und vom Chor; endlich von der Mythologie als dem Stoffe der tragischen Dichtung. Dann charakterisiren wir in den drey noch vorhandenen Tragikern die verschiedenen Style, d. h. nothwendigen Epochen in der Geschichte der tragischen Kunst.

Dritte Vorlesung.

Bey der Benennung Theater denkt man sich natürlich das, was bey uns diesen Namen führt, und doch kann nichts in seinem ganzen Bau verschiedner von unserm Theater seyn als das griechische; und wenn man bey Lesung der griechischen Stücke unsre Szene in Gedanken hat, und sie darauf überträgt, so muß man sie schon deswegen in einem ganz falschen Lichte betrachten.

Die mathematisch genaue Hauptstelle darüber findet sich beym Vitruvius, der auch die wichtigen Unterschiede des griechischen und römischen Theaters bestimmt angiebt. Aber freylich sind diese und andre Angaben bey den alten Schriftstellern, von

Architekten, welche die alten Dramatiker nicht kannten, verkehrt ausgelegt worden *); und wiederum sind die Philologen, welche von Architektur nichts wußten, in große Irrthümer gerathen. Es fehlt den alten Dramatikern daher noch gänzlich an der Art von Auslegung, welche die szenische Anordnung betrifft. Bey manchen Tragödien glaube ich darüber ziemlich im klaren zu seyn, andre bieten nicht leicht aufzulösende Schwierigkeiten dar. Am schwersten fällt es aber, sich die Aufführung der Stücke des Aristophanes anschaulich vorzustellen: der sinnreiche Dichter wird seine seltsamen Erfindungen auf eine eben so gewagte und überraschende Art vor die Augen der Zuschauer gebracht haben. Selbst Barthelemy's Beschreibung der griechischen Bühne ist ziemlich verworren, und der hinzugefügte Grundriß beträchtlich unrichtig; wo er die Aufführung der Stücke angeben will, wie bey der Antigone und dem

*) Ein merkwürdiges Beyspiel hievon ist das sogenannte antike Theater des Palladio zu Vicenza. Freylich war Herculanum damals noch nicht aufgegraben, und die Ruinen der alten Theater sind schwer zu verstehen, wenn man kein vollständiges gesehen hat.

Ajax, geräth er vollends auf Irrwege. Um so weniger wird das folgende überflüßig scheinen *).

Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen Tage und unter freyem Himmel aufgeführt. Bey den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist bey den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Uns scheint jene Einrichtung sehr unbequem: allein die Griechen waren ein gar nicht weichlich gewöhntes Volk, alsdann dürfen wir auch das schöne Klima nicht vergessen. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen, sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze

---

*) Ich verdanke es zum Theil den Aufklärungen eines gelehrten Architekten, des Hrn. Genelli in Berlin, Verfassers der scharfsinnigen Briefe über den Vitruv. Wir haben verschiedene griechische Tragödien mit der so verstandnen Beschreibung Vitruvs zusammengehalten, und ihre Aufführung in Gedanken darnach versucht; auch fand ich es nachher durch den Anblick des Theaters zu Herculanum und der beyden zwar äußerst kleinen zu Pompeji bestätigt.

gehen, hat es, in Absicht auf die Tragödie und ältere Komödie wenigstens, nicht so viel auf sich. Denn die Griechen lebten, wie wir es noch heutzutage an andern südlichen Völkern sehen, weit mehr in freyer Luft als wir, und verrichteten daher manches auf offenen Plätzen, was bey uns in den Häusern zu geschehen pflegt. Dann stellte ja das Theater nicht eben die Straße, sondern einen noch zu dem Hause gehörigen Vorplatz vor, auf welchem auch der Altar stand, worauf den Schutzgöttern geopfert ward. Hier durften also allerdings die bey den Griechen so eingezogen lebenden Frauen, selbst die unverheiratheten erscheinen. Auch war es ihnen nicht unmöglich, dem Zuschauer eine Aussicht in das Innre der Häuser zu eröffnen: dieß geschah, wie wir sogleich sehen werden, vermittelst des Enkyklema.

Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Oeffentlichkeit nach dem republicanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dieß bedeutete die Gegenwart des Chores, dessen Anwesenheit bey manchem, was als Geheimniß verhandelt wird, man ebenfalls nach

dort ungültigen Schicklichkeiten beurtheilt und getadelt hat.

Die Theater der Alten waren, in Vergleich mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalischen Maaßstabe entworfen: theils um das gesamte Volk nebst den zu den Festen herbeyströmenden Fremden fassen zu können; theils paßte sich dieß auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte. Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbzirkel der Orchestra (was wir das Parterre nennen) rückwärts hinauf erhoben, so daß fast alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme, und in der Erhöhung der Figuren, vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Vitruv erwähnt auch im Gebäude vertheilte Schallgefäße, worüber die Ausleger sehr uneinig gewesen sind. Ueberhaupt darf man annehmen, daß die

Theater der Alten nach vortrefflichen akustischen Grundsätzen gebaut waren.

Die unterste Stufe des Amphitheaters, war noch beträchtlich über die Orchestra erhoben, und in gleicher Höhe lag ihm die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreis der Orchestra blieb von Zuschauern leer, und hatte eine andre Bestimmung. Bey den Römern war es freylich anders, allein auf ihre theatralische Einrichtung nehmen wir hier keine Rücksicht.

Die Bühne bestand aus einem Streif, der sich von einem Ende des Baues bis zum andern erstreckte, und gegen diese Breite nur wenig Tiefe hatte. Dieser hieß das Logeum, auf Lateinisch pulpitum, und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte ging die Szene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Breite. Der davon umfaßte Raum hieß das Proszenium. Der übrige Theil des Logeum, rechts und links von der Szene, hatte, so wie vorn den zur Orchestra hinuntergehenden Rand, so hinter sich eine nicht szenisch sondern bloß architektonisch verzierte oder auch

ganz einfache Mauer, welche bis zu gleicher Höhe mit den obersten Stufen für die Zuschauer reichte.

Die Decoration war so eingerichtet, daß der nahe liegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm, und die Aussichten in die Ferne zu beyden Seiten angebracht waren, da man es bey uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dieß hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Palast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freye Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste, u. s. w. Die Seitendecorationen waren aus Dreyecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Axe drehten, und auf diese Art Verwandlungen der Szene bewerkstelligen konnten *). Bey der hintern Decoration war vermuthlich manches körperlich aus-

*) Nach einer Anmerkung des Servius zum Virgil geschah die Verwandlung der Szene theils durch Umdrehen, theils durch Wegziehen. Jenes gilt von den Seitendecorationen, dieses von der mittleren des Hintergrundes. Es öffnete sich nämlich die Bretterwand in der Mitte, verschwand zu beyden Seiten, und ließ ein inneres neues Gemählde erblicken. Doch wurden nicht immer alle Theile der Szene zugleich verwandelt.

geführt, was bey uns nur gemahlt wird. Stellte sie einen Palast oder Tempel vor, so befand sich auf dem Proszenium noch ein Altar, der bey der Aufführung der Stücke zu mancherley Gebrauch diente.

Die Decoration war in den meisten Fällen architektonisch, oft aber auch wahre Landschaftmahlerey, wie im Prometheus, wo sie den Caucasus, oder im Philoktet, wo sie die wüste Insel Lemnos und den Felsen mit seiner Höhle vorstellte. Aus einer Stelle des Plato erhellet, daß die Griechen es in den Täuschungen der theatralischen Perspective viel weiter gebracht hatten, als man ihnen nach einigen schlechten in Herculanum entdeckten Landschaften hat zugestehn wollen.

An der Hinterwand der Szene war ein großer Haupteingang und zwey Nebengänge befindlich. Nach den Angaben hat man daran schon sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in diesem durch einen der Seiteneingänge hereinkam. Allein dieß muß mit Unterscheidung verstanden werden, daß es sich nach der An-

ordnung der Stücke gerichtet haben wird. Da die Hinterdecoration häufig ein Palast war, in welchem die königlichen Hauptpersonen wohnten, so kamen diese natürlich durch die große Thür, da Bediente hingegen in Nebengebäuden wohnten. Es gab aber noch zwey andere Eingänge: der eine war am einen Ende des Logeum, von woher die Bewohner der Stadt kamen; der andre unten an der Orchestra, dieß war die Seite für solche, die aus der Ferne kommen sollten: sie stiegen eine Treppe hinauf, welche das Logeum gegen die Orchestra zu hatte, und die allerley nach Beschaffenheit der Umstände bedeuten konnte. Der Eintritt mit Bezug auf die Seitendecorationen erklärte also schon, von woher die Schauspieler als kommend gedacht werden müßten; natürlich konnten auch die Hauptpersonen in dem Fall seyn, sich der beyden zuletzt erwähnten Eingänge bedienen zu müssen. Aus der Lage dieser Eingänge muß man sich manche Stelle in den alten Dramen erklären, wo die in der Mitte stehenden Personen lange zuvor jemand kommen sehen, ehe er sich ihnen nähert.

Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die Charonische hieß, und wodurch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedener in die Orchestra heraufkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeum mußte zuweilen das Ufer des Meeres vorstellen. Ueberhaupt wußten die Griechen, was jenseits der szenischen Decoration lag, dennoch für sie zu benutzen und mitspielen zu lassen. So zweifle ich nicht, daß in den Eumeniden die Zuschauer zweymal als versammeltes gegenwärtiges Volk angeredet worden: einmal von der Pythia, wie sie die Hellenen auffodert, sich zu Befragung des Orakels zu melden; das zweytemal, wie Pallas durch den Herold bey dem zu haltenden Gericht Stille gebieten läßt. So wurden die häufigen Anreden an den Himmel unstreitig gegen den wirklichen Himmel gerichtet, und wenn Elektra beym ersten Hervortreten ausruft: "O heiliges Licht und der Erde gleich verbreitete Luft!" so hat sie sich vielleicht gegen die eben aufgehende Sonne gewandt. Dieß ganze Verfahren ist sehr zu loben; neuere Kunstrichter möchten zwar

die Vermischung des Wirklichen und Nachgeahmten tadeln, als der Täuschung nachtheilig, allein sie misverstehen das Wesen der Täuschung, in so fern eine künstlerische Darstellung sie bezwecken wollen kann. Soll ein Gemählde eigentlich täuschen, d. h. das Gesicht betrügen als wirklich, so muß man seine Gränzen nicht sehen, sondern es durch irgend eine Oeffnung erblicken; der Rahmen erklärt es gleich für ein Gemählde. Bey der szenischen Verzierung ist es nun unvermeidlich eine dem Rahmen ähnliche Veranstaltung anzubringen, nämlich eine architektonische Einfassung. Es ist also weit besser, dieß nicht verkleiden zu wollen, sondern mit Verzichtleistung auf jene Art von Täuschung, wo es sonst Vortheil bringt, über die Gränzen des Verzierten eingestandner Weise hinauszugehen. Ueberhaupt war es griechischer Grundsatz, von allem auf der Bühne Nachgebildeten entweder eine gründliche Darstellung zu verlangen, oder, wo diese nicht möglich war, sich mit bloß symbolischen Andeutungen zu begnügen.

Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu lassen, oder Menschen von der

Erde zu entrücken, war oben hinter den Mauern zu beyden Seiten der Szene angebracht, und also den Augen der Zuschauer entzogen. Schon Aeschylus machte einen großen Gebrauch davon, da er im Prometheus nicht bloß den Oceanos auf einem Greif durch die Luft ankommen läßt, sondern den ganzen Chor der Oceaniden, der doch wenigstens aus funfzehn Personen bestanden haben wird, in einem geflügelten Wagen herbeyschafft. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Blitz, zum scheinbaren Einsturz oder Brande eines Hauses, und mehr dergleichen.

Der Hinterwand der Szene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn man einen Thurm mit weiter Aussicht oder sonst etwas der Art vorstellen wollte. Hinter dem großen Mittel-Eingang konnte das Encyklema angeschoben werden, eine Maschine, welche nach innen einen Halbkreis bildend und oben bedeckt, den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dieß wurde zu großen Theaterstreichen benutzt, wie wir es an dem Beyspiele vieler

Stücke sehen. Natürlich blieb dann die Flügelthür des Eingangs offen, oder der ihn bedeckende Vorhang war aufgezogen.

Ein Vorhang der Szene, der aber, wie man aus einer Beschreibung Ovids deutlich sieht, nicht herabgelassen, sondern von unten heraufgezogen wurde, wird sowohl von griechischen als römischen Schriftstellern erwähnt, die lateinische Benennung (aulaeum) ist sogar aus dem griechischen entlehnt. Indessen vermuthe ich doch, daß der Vorhang auf der attischen Bühne nicht gleich vom Anfange üblich gewesen. In den Stücken des Aeschylus und denen des Sophokles ist offenbar bey deren Eröffnung der Schauplatz leer, wie er es am Schlusse wieder wird, und scheint keiner Vorkehrungen bedurft zu haben, welche den Augen der Zuschauer hätten entzogen werden müssen. Bey manchen Stücken des Euripides hingegen, vielleicht auch im Oedipus Tyrannus ist die Bühne sogleich bevölkert, und zeigt eine stehende Gruppe, welche nicht erst vor den Augen der Zuschauer gebildet werden konnte. Es versteht sich, daß nur das verhältnißmäßig kleine Proszenium und nicht das Logeum durch den Vorhang

gedeckt wurde; wegen dessen großer Breite wäre dieß beynah unthunlich und zugleich überflüßig gewesen.

Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war, und in welcher er hin und her gehend während der Chorgesänge seinen feyerlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Szene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, eben so hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chores, wann er nicht sang, sondern theilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorging, und mit den dort befindlichen Personen zu r.den. Denn der Chorsang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur einer statt aller übrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag eben am Centrum des ganzen Baues, alle Vermessungen gingen von da aus, und der Halbkreis des Amphitheaters ward aus diesem Punkte beschrieben. Es

war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der idealische Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen.

Was die tragische Mimik der Alten betrifft, so war sie ganz idealisch und rhythmisch, und muß aus diesem Gesichtspunkte beurtheilt werden. Idealisch, d. h. sie war vor allem auf die höchste Würde und Anmuth gerichtet; rhythmisch: das Gebehrdenspiel und die Biegungen der Stimme waren feyerlicher abgemessen, als sie es in der Wirklichkeit sind. Gerade wie die bildende Kunst der Griechen mit gleichsam wissenschaftlicher Strenge von dem allgemeinsten Begriffe ausging, diesen zu verschiedenen immer noch allgemeinen Charaktern ausbildete, welche sie erst allmählich mit lebendigem Reiz bekleidete, so daß das Individuelle durchaus das letzte war, wozu sie herabsank: so ging auch die Mimik zuvörderst auf die Idee, (die Personen mit heroischer Größe, übermenschlicher Würde, und idealer Schönheit erscheinen zu lassen) dann auf den Charakter, und endlich auf die Leidenschaft, welche also in der Collision nachstehen mußte. Sie wollten

lieber an der Lebendigkeit der Darstellung einbüßen als an der Schönheit; wir machen es gerade umgekehrt. Der Gebrauch der Masken, der uns befremdet, war diesem Streben zufolge nicht bloß zu rechtfertigen, sondern durchaus wesentlich; und weit entfernt, daß er ein Nothbehelf gewesen wäre, hätten es die Griechen unfehlbar mit Wahrheit für einen Nothbehelf erklärt, einen Schauspieler mit gemeinen, unedlen, auf jeden Fall mit allzu individuellen Zügen einen Apoll oder Hercules darstellen zu lassen; ja dieß hätte ihnen für eine wahre Entweihung gegolten. Wie wenig vermag selbst der im Mienenspiel geübteste Schauspieler den Charakter seiner Züge zu verändern! Und dieß hat doch auf den Ausdruck der Leidenschaft einen nachtheiligen Einfluß, da alle Leidenschaft vom Charakter tingirt ist. Man hat auch nicht nöthig, zu der Vermuthung seine Zuflucht zu nehmen, als hätten sie die Masken in den verschiedenen Szenen gewechselt, um ein traurigeres oder fröhlicheres Gesicht zu zeigen *).

---

*) Eine Vermuthung nenne ich es, wiewohl Barthelemy im Anacharsis es als ausgemacht voraussetzt. Er führt keine Beweisstelle an, und ich entsinne mich eben auch keiner.

Dieß würde doch nicht hingereicht haben, da die Leidenschaften oft in derselben Szene wechseln: und jene modernen Kunstbeurtheiler möchten also nur noch die lächerliche Annahme von Masken mit zwey ungleichen Hälften hinzufügen, welche zu beyden Seiten verschiedene Mienen gezeigt, und nach Befinden der Umstände den Zuschauern bald so bald so hätten zugekehrt werden können *). Nein, das

---

*) Voltaire, in seiner der Semiramis vorangeschickten Abhandlung über das Trauerspiel der Alten und Neueren, ist in der That so weit gegangen. Unter einer Menge vermeynter Mißstände, die er zusammenhäuft, um die Bewunderer der antiken Tragödie zu widerlegen führt er auch diesen an: aucune nation (außer den Griechen nämlich) ne fait paraître ses acteurs sur des especes d'échasses, le visage couvert d'un masque, qui exprime la douleur d'un coté et la joye de l'autre. Bey der gewissenhaften Nachforschung, auf welche Zeugnisse sich eine so dreist ausgesprochene allen Glauben übersteigende Angabe gründen möchte, finde ich durchaus nichts als eine Stelle beym Quinctilian Lib. XI. cap. 3., und eine noch unbestimmtere Andeutung des Platonius. (S. Aristoph. ed. Küster. prolegom. p. X.) Beyde Stellen beziehen sich bloß auf die neuere Komödie, und geben nur an, daß in einigen Rollen die Augenbrauen ungleich gewesen. In

Gesicht blieb von Anfang bis zu Ende in derselben Verfassung, wie wir sie an den in Stein gehauenen antiken Masken sehen können. Für den Ausdruck der Leidenschaft blieben die Blicke, die Bewegungen der Arme und Hände, die Stellungen, endlich der Ton der Stimme übrig. Man beklagt den Verlust des Mienenspiels, ohne zu bedenken, daß es bey der großen Entfernung dennoch würde verlohren gegangen seyn.

Davon ist hier nicht die Frage, ob nicht ohne Masken eine höhere abgesonderte Ausbildung der

---

welcher Absicht dieß Statt gefunden haben mag, darüber werde ich weiter unten bey der neueren griechischen Komödie noch ein Wort sagen. Voltaire bleibt dennoch ohne Entschuldigung, da die Erwähnung des Kothurns keinen Zweifel übrig läßt, daß er von den tragischen Masken hat sprechen wollen. Auch hatte wohl schwerlich sein Irrthum einen so gelehrten Ursprung. Es dürfte bey Voltaire in den meisten Fällen eine brodlose Mühe seyn, den Quellen seiner Unwissenheit nachzuspüren. Jene ganze Beschreibung der griechischen Tragödie so wie die des Kothurns insbesondre, ist des Alterthumskenners würdig, der sich rühmt (in der Abhandlung über das Trauerspiel, vor seinem Brutus) den römischen Senat in rothen Mänteln auf die Bühne gebracht zu haben.

Mimik Statt finden könne, welches man gern bejahen mag. Zwar redet Cicero von der Bedeutsamkeit, Anmuth und Feinheit im Spiel der Roscius, wie ein neuerer Kunstkenner nur irgend an den Darstellungen eines Garrik oder Schröder alles dieß entwickeln könnte. Allein ich will mich nicht auf diesen durch seine Vortrefflichkeit zum Sprüchwort gewordenen Schauspieler berufen, weil aus einer Stelle Cicero's hervorgeht, daß er häufig ohne Maske gespielt, und daß seine Zeitgenossen dieß vorgezogen. Ich zweifle, ob dieß je bey den Griechen geschehen ist. Derselbe Schriftsteller erzählt aber, wie die Schauspieler überhaupt, um zu vollkommner Reinheit und Biegsamkeit der Stimme zu gelangen, (und zwar nicht bloß der Singstimme, sonst hätte das Beyspiel dem Redner nicht taugen können) sich anhaltend solchen Uebungen unterzogen, welche unsern heutigen Schauspielern, selbst den französischen, die noch am meisten Schule haben, eine unerhörte Zumuthung dünken würden. Für die Darlegung mimischer Künstler-Fertigkeit für sich allein ohne den Vortrag der Worte haben die Alten wohl durch ihre Pantomimen in einer

den Neueren ganz unbekannten Vollkommenheit gesorgt. Bey der Tragödie war aber strenge künstlerische Unterordnung die Hauptsache: das Ganze sollte von Einem Geiste beseelt seyn, und deswegen ging nicht bloß die Dichtung, sondern auch die musikalische Begleitung, die szenische Verzierung und Darstellung von dem Dichter selbst aus. Der Schauspieler war bloß Werkzeug, und sein Verdienst bestand in der Genauigkeit, womit er seine Stelle ausfüllte, gar nicht in willkührlicher Bravour und dem Prunk besondrer Meisterschaft.

Weil man wegen der Beschaffenheit der Schreibmaterialien noch nicht die Bequemlichkeit des häufigen Abschreibens hatte, so wurden die Rollen durch wiederhohltes Vorsagen des Dichters einstudirt, und der Chor ebenfalls auf diese Weise geübt. Dieß hieß ein Stück lehren. Da der Dichter zugleich Musiker, meistens auch Schauspieler war, so mußte es zur Vollkommenheit der Ausführung viel beytragen.

Die größere Schwierigkeit der Aufgabe des heutigen Schauspielers, der sein Individuum verwandeln soll, ohne es verstecken zu dürfen, kann man

leicht eingestehen; allein sie giebt keinen ächten Maaßstab der Kunstbeurtheilung ab, nach welchem doch wohl die Aufstellung des Edelsten und Schönsten den Vorzug verdienen möchte.

Wie die Züge des Schauspielers durch die Maske entschiedener bezeichnet würden, wie seine Stimme durch eine darin angebrachte Vorrichtung verstärkt ward, so erhöhete der Kothurn, der aus mehreren beträchtlichen Unterlagen unter den Sohlen bestand, wie man sie noch an antiken Bildnissen der Melpomene sieht, seine Gestalt über das gewöhnliche Maaß. Auch die Frauenrollen wurden von Männern gespielt, da weibliche Haltung und Stimme nicht hingereicht hätte die tragischen Heldinnen mit dem gehörigen Nachdruck auszustatten.

Die Formen der Masken *) und die ganze Erscheinung der tragischen Figuren kann man sich

*) Diese lernt man an den auf uns gekommenen Nachbildungen in Stein kennen. Sie sind zugleich schön und mannichfaltig. Daß eine große Mannichfaltigkeit auch im tragischen Fache (im komischen versteht es sich von selbst) Statt gefunden habe, davon muß uns der reiche Vorrath von Kunstausdrücken, welche die griechische Sprache für

Bayerische Staatsbibliothek München

nicht leicht schön und würdig genug denken. Man wird wohl thun, sich dabey die alte Sculptur ge-

---

alle Abstufungen des Alters und Charakters der Masken darbietet, überzeugen. S. des Jul. Pollux Onomasticon. Was man aber an den marmornen Masken nicht sehen kann, ist die dünne Masse, woraus die wirklichen gearbeitet waren, die zarte Färbung und die geschickte Anfügung. Der Ueberfluß Athens an vortrefflichen Arbeiten in allem, was auf die bildenden Künste Bezug hat, läßt uns vermuthen, daß sie hierin unübertrefflich gewesen seyn. Wenn man beym römischen Carnaval die vor kurzem aufgekommenen wächsernen Masken im edlen Styl, welche zum Theil auch den ganzen Kopf umschließen, gesehen hat, so kann man sich ziemlich eine Vorstellung von den theatralischen der Alten machen. Jene ahmen das Leben bis auf die Bewegung meisterlich nach, und täuschen in der Entfernung, wo man etwa die Schauspieler sah, vollkommen. Auch ist an ihnen immer das Weiße des Augapfels befindlich, wie wir es an den antiken in Marmor sehen, und der Verlarvte sieht bloß durch die für den Augenstern gelassene Oeffnung. Die Alten müssen zuweilen noch weiter gegangen seyn, und der Maske sogar eine Iris eingefügt haben, nach der Angabe, der Sänger Thamyris, vermuthlich in einem Stücke des Sophokles, sey mit einem blauen und einem schwarzen Auge erschienen. Auch Zufälligkeiten wurden nachgeahmt, z. B. die mit Blut unterlaufenen Wangen der Tyro, von den

genwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild sich jene als belebte, bewegliche Statuen im großen Styl zu denken. Nur da die Sculptur so gern sich der Bekleidung entledigte, um die wesentlichere Schönheit des Körpers abzubilden, wird die szenische Plastik dem entgegengesetzten Grundsatze gefolgt seyn, so viel möglich zu bekleiden; so wohl der Anständigkeit wegen, als weil die wirklichen Formen des Körpers nicht edel und schön genug gegen die des Gesichts gewesen wären. Man wird also auch diejenigen Gottheiten, welche die Sculptur immer ganz oder halb entkleidet bildet, in vollständiger Bekleidung haben auftreten lassen. Unter dieser wandten sie aber mancherley Mittel an, die Formen der Glieder auf die geschickteste Art scheinbar zu verstärken, und so in der künstlich vergrößerten Gestalt des Schauspielers das Ebenmaaß herzustellen.

Mishandlungen ihrer Stiefmütter. Freylich mußte der Kopf durch die Maskenbekleidung etwas groß gegen die Höhe der Figur ausfallen; jedoch wurde dieß Misverhältniß, bey den tragischen Schauspielern wenigstens durch die Erhöhung des Kothurns wieder gehoben.

Die große Breite des Theaters im Verhältniß zu der geringern Tiefe mußte der Gruppirung der Figuren die einfache und einleuchtende Anordnung des Basreliefs geben. Wir ziehen auf der Bühne wie überall die mehr gedrängten, sich selbst zum Theil deckenden und in die Ferne fliehenden mahlerischen Gruppen vor; die Alten hingegen liebten die Verkürzungen so wenig, daß sie sogar in ihrer Mahlerey sie meistens vermieden. Die Bewegungen begleiteten den Rhythmus der Declamation, und es wurde darin die höchste Schönheit und Anmuth gesucht. Der poetischen Behandlung gemäß mußte in dem Spiel Ruhe seyn, und alles in Massen gehalten werden, so daß es eine Folge plastisch festgehaltener Momente darbot, und der Schauspieler vermuthlich nicht selten einige Zeit lang in derselben Stellung unbeweglich verweilte. Doch darf man ja nicht denken, als ob die Griechen sich deswegen mit einer kalten kraftlosen Darstellung der Leidenschaften begnügt hätten: dieß würde damit schlecht übereingestimmt haben, daß oft ganze Zeilen der Tragödien unarticulirten Aus-

rufen des Schmerzes gewidmet sind, für die unsre heutigen Sprachen keine entsprechenden haben.

Ich habe verschiedentlich die Vermuthung gelesen, der Vortrag des Dialogs möchte unserm heutigen Recitativ ähnlich gewesen seyn. Das einzige, worauf sich dieß gründen läßt, ist, daß die griechische Sprache, so wie die südlichen überhaupt, mit mehr musikalischen Biegungen der Stimme als unsre nordischen Sprachen vorgetragen worden seyn muß. Sonst aber, glaube ich, wird ihre tragische Declamation durchaus dem Recitativ unähnlich gewesen seyn: auf der einen Seite viel abgemessener, auf der andern weit entfernt von dessen gelehrten und künstlichen Modulationen.

So wird auch auf die allgemeine Angabe hin, die alte Tragödie sey mit Musik und Tanz begleitet gewesen, noch oft die Vergleichung zwischen ihr und der Oper erneuert *), welche doch die unpassendste von der Welt ist, und von gänzlicher Unbekanntschaft mit dem Geiste des classischen Alterthumes zeugt. Jener Tanz, jene Musik haben mit

*) Selbst Barthelemy läßt sich dieß zu Schulden kommen, in einer Anmerkung zum 70sten Capitel des Anacharsis.

dem, was bey uns so heißt, nichts als den Namen gemein. In der Tragödie war die Poesie die Hauptsache; alles übrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Mittel das übrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ertränkt. Die beste Vorschrift für einen Opertext ist daher, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und gefärbt werden. Diese Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen, ist das eigentliche Wesen der Oper. Welch eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen bloß rhythmisch begleitete? In dem schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel, in der Verwirrung des Ueberflusses liegt gerade der fantastische Zauber. Dieser würde durch Annäherung an die Strenge des antiken Geschmacks in irgend einem Punkte, wäre es auch nur im Kostum, gestört werden; denn nun wäre jene Buntheit in allem übrigen auch nicht zu dulden.

Vielmehr passen sich für die Oper glänzende, mit Flitterputz überladene Trachten: dadurch werden so manche gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. daß die Helden in der höchsten Verzweifelung mit Coloraturen und Trillern abgehn, wieder gehoben. Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, daß die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verlohren, es kommt bloß darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist; die für die Arien am meisten offene Vocale und lebhafte Accente für das Recitativ hat. Man würde also eben so Unrecht haben, wenn man die Oper der Einfachheit der griechischen Tragödie annähern wollte, als es verkehrt ist, diese mit jener zu vergleichen.

Bey der syllabischen Composition, welche, damals wenigstens in der griechischen Musik durchgängig galt, hat der feyerliche Chorgesang, dessen Anmuth wir uns an manchen, besonders gottesdienstlichen, so kunstlos scheinenden Nationalgesängen einigermaßen vorstellen können, ohne andre Be-

gleitung von Instrumenten als die einer einzigen Flöte, gewiß die Deutlichkeit der Worte nicht im mindesten verdunkelt. Denn die Chöre und die lyrischen Gesänge überhaupt sind der schwer verständlichste Theil der alten Tragödie, und mußten es auch für die mitlebenden Zuhörer seyn. Es kommen darin die verschlungensten Wortfügungen, die fremdesten Ausdrücke, die kühnsten Bilder und Anspielungen vor. Wie sollten die Dichter eine so auserlesene Kunst daran verschwendet haben, wenn sie doch beym Vortrage hätte verlohren gehen müssen? Solche Zwecklosigkeit der Auszierung lag gar nicht in der griechischen Sinnesart.

In den Sylbenmaaßen ihrer Trauerspiele herrscht überhaupt eine sehr ausgebildete Gesetzmäßigkeit, aber keinesweges eine steife symmetrische Einförmigkeit. Außer der unendlichen Mannichfaltigkeit der lyrischen Strophen, welche der Dichter jedesmal besonders erfand, haben sie noch ein Sylbenmaaß, um den Uebergang der Gemüthsstimmung aus dem Dialog zum Lyrischen anzudeuten, die Anapäste; zwey für den Dialog selbst, wovon das eine, bey weitem am meisten gebrauchte, der jambische Tri-

meter, das gehaltene Anstreben der Handlung, das andere, der trochäische Tetrameter, rasche Leidenschaftlichkeit ausdrückt. Es würde uns zu weit in die Tiefen der Metrik abführen, hier auf die Beschaffenheit und Bedeutung dieser Sylbenmaße näher einzugehn. Ich habe dieß nur deswegen bemerken wollen, weil man so viel von der Einfachheit der alten Tragödie spricht, welche auch in der Anlage des Ganzen, wenigstens bey den zwey älteren Dichtern, Statt findet; in der Ausführung aber wurde die reichste Mannichfaltigkeit poetischen Schmuckes aufgewandt. Es versteht sich, daß zur Kunst des Schauspielers die genaueste Richtigkeit im Vortrage der Versarten gehörte, da wir wissen, daß die Feinheit des griechischen Ohres selbst an Rednern die verletzte Quantität einer Sylbe rügte.

Wir kommen nun auf das Wesen der griechischen Tragödie selbst. Man stimmt dahin überein, die Darstellung in ihr sey idealisch. Dieß ist nicht so zu verstehen, als wären die darin eingeführten Personen insgesamt sittlich vollkommen. Wie sollte unter solchen ein Widerstreit Statt finden, welchen doch die Verwickelung des Drama's erfordert? Es

werden Schwächen, Fehler, ja Verbrechen an ihnen geschildert, aber überall sind ihre Sitten über die Wirklichkeit hinaus geadelt, und jeder Person ist so viel Würde und Größe verliehen, als ihr Antheil an der Handlung es nur irgend gestattet. Dieß ist aber noch nicht alles. Das Idealische in der Darstellung beruht besonders darauf, daß sie in eine höhere Sphäre versetzt sind. Die tragische Poesie wollte das Abbild der Menschheit, welches sie uns aufstellt, ganz von dem Boden der Natur lostrennen, woran der Mensch in der Wirklichkeit gefesselt ist, wie ein an die Scholle gebundner Leibeigener. Wie mochte sie dieß bewerkstelligen? Sollte sie es frey in der Luft schweben lassen? Dazu müßte sie es von dem Gesetz der Schwere lossprechen, ihm allen irdischen Stoff und somit auch den körperlichen Gehalt entziehen. Sehr oft ist das, was man in der Kunst als Idealität preist, nichts andres. Es werden dadurch nur luftige verfliegende Schattenbilder hervorgebracht, die keine dauernde Einprägung in das Gemüth bewirken können. Den Griechen aber gelang es, Idealität und Realität, oder, ohne Schulbenennung, übermenschliche Hoheit und

menschliche Wahrheit in der Kunst auf das vollkommenste zu vereinigen, und der Erscheinung einer Idee nachdrückliche Körperlichkeit zu geben. Nicht haltungslos im leeren Raume ließen sie ihre Gebilde umherflattern, sondern sie stellten die Statue der Menschheit auf die ewige unerschütterliche Basis der sittlichen Freyheit; und damit sie ohne Wanken fest darauf stehen möchte, drückte ihr eignes Gewicht, da sie aus Stein oder Erz, einer gediegeneren Masse gebildet war, als die lebenden Menschengestalten, sie darauf herab, und sie war eben durch ihre Erhöhung und Pracht dem Gesetz der Schwere nur desto entschiedener unterworfen.

Innere Freyheit und äußere Nothwendigkeit, dieß sind die beyden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innrer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angebohrnen Instinktes erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundschaft der Natur losspricht, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Natur-Nothwendigkeit

seyn, sondern sie muß jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deßhalb geht sie auch über die Götterwelt hinaus: denn die griechischen Götter sind bloße Naturmächte; und wiewohl unermeßlich viel höher als der sterbliche Mensch, stehen sie doch dem Unendlichen gegenüber auf der gleichen Stufe mit ihm. Dieß bestimmt die ganz verschiedne Art, wie sie vom Homer und den Tragikern eingeführt werden. Dort erscheinen sie mit zufälliger Willkühr, und können dem epischen Gedichte nichts höheres ertheilen als den Reiz des Wunderbaren. In der Tragödie hingegen treten sie auf, entweder als Diener des Schicksals, und vermittelnde Ausführer seiner Beschlüsse; oder die Götter bewähren sich selbst erst durch freyes Handeln als göttlich, und sind in ähnlichen Kämpfen wie der Mensch mit dem Verhängniß begriffen.

Dieß ist das Wesen des Tragischen im Sinne der Alten. Wir sind gewohnt, alle entsetzlichen oder jammervollen Begebenheiten tragisch zu nennen, und es ist gewiß, daß die Tragödie dergleichen

vorzugsweise wählt, wiewohl keinesweges ein trauriger Ausgang unumgänglich nöthig ist, und mehrere alte Tragödien, z. B. die Eumeniden, der Philoktetes, gewissermaßen auch der Oedipus zu Kolonos, so viele Stücke des Euripides nicht zu erwähnen, fröhlich und aufheiternd endigen.

Warum aber wählt die Tragödie Gegenstände, welche den Wünschen und Bedürfnissen unsrer sinnlichen Natur so furchtbar widersprechen? Diese schon oben berührte Frage ist häufig aufgeworfen und meistens nicht sonderlich befriedigend aufgelöst worden. Einige haben gesagt, das Vergnügen an solchen Vorstellungen rühre von der Vergleichung unsers ruhigen und sichern Zustandes mit den durch Leidenschaften verursachten Stürmen und Verwirrungen her. Aber wenn man lebhaft an den tragischen Personen Theil nimmt, so vergißt man sich selbst darüber; und denkt man an sich, so ist es ein Zeichen, daß man nur schwachen Antheil nimmt, und das Trauerspiel seine Wirkung verfehlt. Andre haben es in dem Gefühl der sittlichen Besserung gesucht, welche durch den Anblick der gehandhabten poetischen Gerechtigkeit, der Belohnung der Guten

und der Bestrafung der Bösen, in uns bewirkt werde. Allein derjenige, für den der Anblick solcher abschreckenden Beyspiele in der That heilsam wäre, würde dadurch eine niedrige von ächter Sittlichkeit weit abstehende Gesinnung in sich gewahr werden, und vielmehr Demüthigung als Erhebung des Gemüths empfinden. Ueberdieß ist die poetische Gerechtigkeit gar nicht zum Wesen einer guten Tragödie unerläßlich; diese darf mit dem Leiden des Rechtschaffnen und dem Triumph des Lasterhaften schliessen, wenn nur durch das Bewußtseyn und die Aussicht in die Zukunft das Gleichgewicht hergestellt wird. Wenig gebessert ist man, wenn man mit Aristoteles sagen will: die Tragödie habe den Zweck, durch Erregung von Mitleiden und Schrecken die Leidenschaften zu reinigen. Fürs erste haben die Ausleger durchaus nicht über den Sinn dieses Satzes einig werden können, und zu den gezwungensten Erklärungen ihre Zuflucht genommen. Man sehe darüber Lessings Dramaturgie. Lessing bringt eine neue Erklärung vor, und meynt im Aristoteles einen poetischen Euklides zu finden. Allein mathematische Demonstrationen sind keinem Misverständniß unterworfen,

und der Begriff geometrischer Evidenz dürfte wohl auf die Theorie der schönen Künste gar nicht anwendbar seyn. Gesetzt aber auch, die Tragödie bewirkte diese moralische Heilcur in uns, so thut sie es durch schmerzliche Empfindungen, Schrecken und Mitleid, und es wäre also noch immer nicht erklärt, wie wir jene Wirkung sogleich mit Wohlgefallen spüren sollten.

Noch Andre haben sich begnügt zu sagen, was uns zu tragischen Darstellungen hinzieht, sey das Bedürfniß heftiger Erschütterungen, um uns aus der Dumpfheit des alltäglichen Lebens zu reißen. Dieß Bedürfniß ist vorhanden, ich habe es anerkannt, als ich vom Reiz des Schauspiels überhaupt redete; es hat den Thiergefechten, bey den Römern sogar den Fechterspielen ihren Ursprung gegeben. Aber sollten wir, weniger verhärtet, und zu zarteren Rührungen geneigt, Halbgötter und Helden in die blutige Arena der tragischen Bühne herabsteigen zu sehen verlangen, wie verworfene Gladiatoren, nur um unsre Nerven durch den Anblick ihrer Leiden zu erschüttern? Nein, es ist nicht der Anblick des Leidens, was den Reiz

eines Trauerspiels ausmacht, oder der Spiele des Circus, oder selbst der Thiergefechte. In diesen sieht man Gewandtheit, Stärke und Muth sich entwickeln, lauter Eigenschaften, die geistigen und sittlichen Fertigkeiten des Menschen verwandt sind. Was in einem schönen Trauerspiel aus unsrer Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar unregelmäßigen Gange der Begebenheiten eingedrückt, und geheimnißvoll darin offenbart, oder beydes zusammen.

Die wahre Ursache also, warum die tragische Darstellung auch das Herbeste nicht scheuen darf, ist: daß eine geistige und unsichtbare Kraft nur durch den Widerstand gemessen werden kann, welchen sie in einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die sittliche Freyheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren: so lange keine höhere Anfoderung an sie ergeht, diesen entgegen

zu handeln, schlummert sie entweder wirklich in ihm, oder sie scheint doch zu schlummern, indem er seine Stelle auch als bloßes Naturwesen gehörig ausfüllen kann. Nur im Kampf bewährt sich das Sittliche, und wenn denn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sey es diese: daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey; daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen.

Ueber alles, was diesen Punkt betrifft, darf ich auf den Abschnitt vom Erhabenen in Kants Kritik der Urtheilskraft verweisen, welchem, um ganz vortrefflich zu seyn, nichts fehlt, als eine bestimmtere Rücksicht auf die Tragödie der Alten, die diesem Philosophen aber nicht sonderlich bekannt gewesen zu seyn scheint.

Ich komme auf eine andre Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unsrigen unterscheidet: den Chor. Wir müssen ihn begreifen als den personifizirten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufge-

nommene Theilnahme des Dichters, als des Sprechers der gesamten Menschheit. Dieß ist seine allgemeine poetisch gültige Bedeutung, welche uns hier allein angeht, und der es keinen Eintrag thut, daß der Chor eine örtliche Veranlassung in den Festlichkeiten des Bacchus hatte, und bey den Griechen auch immer eine besondere nationale Bedeutung behielt. Nämlich, wie schon oben bemerkt worden, bey ihrem republicanischen Geiste gehörte für sie zur Vollständigkeit einer Handlung auch deren Oeffentlichkeit. Da sie nun mit ihren Dichtungen in das heroische Zeitalter zurückgingen, wo noch die monarchische Verfassung galt, so republicanisirten sie gewissermaßen jene Heldenfamilien dadurch, daß sie bey ihren Verhandlungen entweder Aelteste aus dem Volk, oder andre Personen, die etwas ähnliches vorstellen konnten, gegenwärtig seyn ließen. Freylich war diese Oeffentlichkeit den Sitten des Heldenalters, wie wir sie aus dem Homer kennen lernen, nicht eben angemessen; allein die dramatische Poesie behandelte sowohl das Kostum als die Mythologie überhaupt mit selbstständiger und selbstbewußter Freyheit.

Auf diese Art wurde nun die Einführung des Chores, welche sich, da das Ganze den Schein der Wirklichkeit haben sollte, den jedesmaligen Bedingungen der dargestellten Geschichte fügen mußte, bewerkstelligt. Was er auch in dem einzelnen Stücke besonders seyn und thun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Theilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisirte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.

Die neueren Kunstrichter haben immer nicht gewußt, was sie aus dem Chore machen sollten, und dieß ist um so weniger zu verwundern, da schon Aristoteles keine befriedigenden Aufschlüsse darüber giebt. Besser schildert Horaz das Amt des Chores, indem er ihm eine allgemeine Stimme sittlicher Theilnahme, Belehrung und Warnung zuschreibt. Jene glaubten zum Theil, dessen Hauptzweck sey,

das Theater niemals leer zu lassen, da er sich doch eigentlich gar nicht auf der Szene befand; oder sie tadelten ihn, als eine überflüssige und lästige Begleitung, stießen sich an die vermeynte Unschicklichkeit, daß so manches geheime in Gegenwart einer beträchtlichen Menschenmasse verhandelt wird; sie sahen dieß als den vornehmsten Grund von der meistens beobachteten Einheit des Ortes an, indem der Dichter ihn nicht verändern konnte, ohne den Chor erst wegzuschaffen, wozu er doch einen Vorwand haben mußte; endlich glaubten sie, der Chor sey nur so zufällig vom ersten Ursprunge der Tragödie her geblieben, und da sich leicht bemerken läßt, daß die Chorgesänge bey dem jüngsten tragischen Dichter, den wir haben, dem Euripides, oft sehr wenig mit dem Inhalte des Stücks zusammenhängen, und zu einem episodischen Zierrath werden, so meynen sie wohl gar, die Griechen hätten nur einen Schritt weiter in der dramatischen Kunst zu thun gehabt, um ihn ganz wegzuwerfen. Um diese oberflächlichen Meynungen zu widerlegen, würde die bloße Vermuthung hinreichen, daß Sophokles gegen die Grundsätze einiger andern Dichter in Prosa über

den Chor geschrieben hat, also, weit entfernt blindings nach dem Herkommen zu handeln, als ein denkender Künstler von seinem Thun Rechenschaft abzulegen wußte.

Neuere Dichter, und zwar vom ersten Range, haben seit Wiederbelebung des Studiums der Alten häufig versucht, den Chor in ihren Stücken anzubringen, meistens ohne einen rechten, und besonders ohne einen lebendigen Begriff von seiner Bestimmung. Aber wir haben keinen angemessenen Gesang und Tanz, wir haben auch bey der Verfassung unserer Bühne keinen schicklichen Platz für ihn, und es wird daher schwerlich gelingen, ihn je einheimisch bey uns zu machen.

Ueberhaupt möchte wohl die griechische Tragödie in ganz unveränderter Gestalt für unsre heutigen Theater immer eine ausländische Pflanze bleiben, der man kaum im Treibhause gelehrter Kunstübung und Kunstbeschauung einiges Gedeihen versprechen darf. Der Stoff der alten Tragödie, die griechische Mythologie, ist der Denkart und Einbildungskraft der meisten Zuschauer eben so fremd, als deren Form und theatralische Darstellungsweise. Einen

ganz andern Stoff aber, z. B. einen historischen, in jene Form zwängen zu wollen, ist ein mislicher Versuch, ohne Hoffnung des Ersatzes unter den offenbarsten Nachtheilen.

Die Mythologie nannte ich vorzugsweise den tragischen Stoff. Wir wissen zwar von zwey historischen Tragödien griechischer Dichter: des Phrynichus Einnahme von Milet, und den Persern des Aeschylus, die wir noch haben; allein diese seltnen Ausnahmen, beyde aus der Epoche, wo die Gattung noch nicht zur völligen Reife gelangt war, unter so viel hundert Beyspielen des Gegentheils, beweisen eben die Regel. Das Urtheil der Athener, welche den Phrynichus zu einer Geldstrafe verdammten, weil er sie durch Vorstellung gleichzeitiger Unglücksfälle, denen sie vielleicht hätten vorbeugen können, zu schmerzlich erschüttert hatte, mag von der rechtlichen Seite noch so hart und willkührlich scheinen, so offenbart sich doch darin ein richtiges Gefühl für die Befugnisse und Gränzen der Kunst. Durch den Gedanken einer außerhalb liegenden, nahen Wirklichkeit des geschilderten Leidens geängstigt, müßte das Gemüth die zur

Empfängniß rein tragischer Eindrücke nöthige Ruhe und Besonnenheit einbüßen. Die Heldenfabel hingegen trat immer aus einer gewissen Ferne und im Lichte des Wunderbaren hervor. Das Wunderbare hat aber den Vorzug, gewissermaßen zugleich geglaubt und nicht geglaubt werden zu können: geglaubt, in so fern es sich auf den Zusammenhang mit andern Meynungen stützt; nicht geglaubt, indem man sich doch niemals durch eine so unmittelbare Theilnahme hinein versetzt, als in dasjenige, was die Farbe des alltäglichen und benachbarten Lebens an sich trägt. Die griechische Mythologie war ein Gewebe nationaler und örtlicher Ueberlieferungen, gleich verehrt als ein Anhang der Religion, und eine Vorrede der Geschichte; überall durch Gebräuche und Denkmäler in volksmäßiger Lebendigkeit erhalten, durch die mannichfaltige Behandlung zahlreicher epischer oder bloß mythischer Dichter für das Bedürfniß der Kunst und höheren Poesie schon zubereitet. Somit hatten die Tragiker nur Poesie auf Poesie zu impfen: gewisse für Würde, Großheit und Entfernung aller kleinlichen Nebenbegriffe unschätzbare Voraussetzungen waren ihnen gleich

vom Anfange an zugestanden. Die heiligende Sage hatte an jenem göttlich entsprungenen und längst untergegangenen Heroengeschlecht alles geadelt, selbst die Verirrungen und Schwächen. Als Wesen von übermenschlicher Kraft wurden jene Helden geschildert, aber nichts weniger als von unfehlbarer Tugend und Weisheit, sondern mit gewaltigen ungebändigten Leidenschaften. Es war eine wilde gährende Zeit: der Anbau geselliger Ordnung hatte den Boden der Sittlichkeit noch nicht urbar gemacht, der also wohlthätige und verderbliche Erzeugnisse mit der frischen Fülle einer schöpferischen Natur hervortrieb. Hier konnte auch das Ungeheure, das Gräuelhafte vorkommen, ohne jene ausgeartete Verderbniß zu beweisen, wodurch es im Zustande entwickelter Gesetzmäßigkeit allein möglich wird, und die uns mit widerwärtigem Abscheu erfüllt. Die Verbrecher der Fabel sind, so zu sagen, über die menschliche Criminal-Justiz hinaus, und nur einer höheren Vergeltung überantwortet Einige meynen, die Griechen als eifrige Republikaner hätten die Gewaltthaten und dadurch herbeygezognen Unfälle der gestürzten Königshäuser mit

besonderm Wohlgefallen vorgestellt gesehen, und sind nicht weit davon entfernt, die alte Tragödie überhaupt zu einer Satire auf die monarchische Verfassung umzudeuten. Dieß wäre denn eine ganz parteyische Ansicht, welche der in Anspruch genommenen Theilnahme, und folglich auch der bezweckten Wirkung durchaus widersprochen hätte. Allein wir müssen bemerken, daß die Königsfamilien, welche durch eine Verkettung sich selbst bestrafender Frevel am meisten Stoff zu schauderhaften tragischen Gemählden darboten, die der Pelopiden zu Mycen und der Labdaciden zu Thebe, also den Athenern, für die zunächst gedichtet ward, fremd waren. Wir sehen nicht, daß die attischen Dichter sich bemüht hätten, die alten Könige ihres Vaterlandes auf der Bühne verhaßt zu machen; vielmehr stellen sie ihren Stammhelden Theseus immer als ein Vorbild der Gerechtigkeit und Mäßigung, als den Beschützer der Unterdrückten, als den ersten Gesetzgeber, sogar als den Gründer der Freyheit für die öffentliche Verehrung auf, und es war eine ihrer Lieblings-Schmeicheleyen gegen das Volk, zu zeigen, wie Athen schon zur heroischen Zeit in der

Gesetzmäßigkeit, Menschlichkeit und Anerkennung eines hellenischen Völkerrechts dem übrigen Griechenlande vorgeleuchtet. Die allgemeine Umwälzung, wodurch die unabhängigen Königreiche des ältesten Griechenlandes sich in ein Gemeinwesen kleiner Freystaaten verwandelten, hatte das heroïsche Zeitalter von dem gesellig gebildeten durch eine große Kluft geschieden, über welche nur die Genealogie einzelner noch bestehender Geschlechter hinüberreichte. Dieß war für die idealische Erhöhung der Gestalten in der Tragödie allerdings sehr vortheilhaft, weil die menschlichen Dinge nun einmal keine allzu vertrauliche Beobachtung ertragen, ohne Blößen zu geben. Auf die ganz andern Verhältnisse, worin jene Helden lebten, war der Maaßstab einer bloß bürgerlichen und häuslichen Sittlichkeit nicht anwendbar, das Gefühl mußte auf die Urbestandtheile der Menschheit zurückgehen. Ehe es Verfassungen gab, ehe die rechtlichen Begriffe überhaupt sich gehörig entwickelt hatten, waren die Herrscher ihre eigenen Gesetzgeber in einer noch ungeordneten Welt, und ein kräftiger Wille hatte im Guten und Bösen den freyesten Spielraum. Auch

bot das erbliche Königthum auffallendere Beyspiele von plötzlichem Glückswechsel dar, als in der späteren politischen Gleichheit Statt fanden. Aus diesen Rücksichten also war der hohe Rang der Hauptpersonen für die tragische Darstellung wesentlich oder wenigstens begünstigend, nicht aber wie es manche Neuere verstanden haben, als ob nur die Schicksale solcher Menschen, die auf das Wohl und Wehe einer großen Menge Einfluß haben, wichtig genug wären, um unsere Theilnahme zu erregen, noch auch als ob die innere Hoheit der Gesinnungen mit äußerer Würde bekleidet seyn müßte, um bewundert und verehrt zu werden. Die griechischen Tragiker schildern uns die Zerrüttung der Königshäuser wahrlich nicht in ihrem Bezuge auf den Zustand der Völker; sie zeigen uns im Könige den Menschen, und weit entfernt, zwischen uns und ihren Helden den Purpurmantel als eine Scheidewand vorzubreiten, lassen sie uns durch dessen eiteln Glanz hindurch in einen von Leidenschaften zerrissenen Busen schauen. Daß nicht sowohl der königliche Pomp als das heroische Kostum gefodert wird, erhellet aus den nach jenem Grundsatze, aber in

veränderten Fall, nämlich bey noch bestehender monarchischer Verfassung, auf und um den Thron verlegten Trauerspielen der Neueren. Sie dürfen die Züge nicht aus der gegenwärtigen Wirklichkeit entlehnen, denn nichts hat weniger tragische Tauglichkeit als der Hof und das Hofleben. Wo sie daher nicht ein idealisches Königthum in schon fern liegenden Sitten schildern, da verfallen sie in den Zwang der Förmlichkeit, der für Kühnheit der Charakterzeichnung und Tiefe des Pathos noch weit ertödtender ist, als die Einengung der bürgerlichen Verhältnisse.

Nur wenige Mythen scheinen ursprünglich für die Tragödie ausgeprägt zu seyn, wie zum Beyspiel der lange fortgesetzte Wechsel von Frevel, Rache und Fluch im Atreischen Hause. Wenn man die Namen der verlohren gegangenen Stücke durchgeht, so fällt es bey vielen schwer sich vorzustellen, wie die Mythen, in so weit wir sie kennen, Gehalt genug haben konnten, um den Umfang eines tragischen Ganzen auszufüllen. Freylich hatten die Dichter unter den abweichenden Ueberlieferungen von derselben Geschichte eine große Breite der Wahl, und

eben dieß Schwanken der Sage berechtigte sie noch weiter zu gehen, und die Umstände einer Begebenheit beträchtlich abzuändern, so daß die in einem Stück angebrachten Erfindungen zuweilen mit den Annahmen in einem andern desselben Dichters in Widerspruch geriethen. Hauptsächlich aber müssen wir die Ergiebigkeit der Mythologie für die tragische Kunst, aus dem Gesetze begreifen, das wir in der ganzen griechischen Bildungsgeschichte wirksam sehen: nämlich daß die jedesmal überwiegende Kraft alles vorhandne sich verähnlichte. Wie die Heldensage in allen ihren Abweichungen sich willig zur ruhigen Fülle und leichten Mannichfaltigkeit des Epos entfaltet hatte, so bequemte sie sich den Anfoderungen der Tragiker durch den nun erst kund gegebenen Ernst, Nachdruck und gedrängten Zusammenhang; und was bey dieser umbildenden Sichtung als für die Tragödie unbrauchbar ausfiel, gab noch Stoff für eine halb scherzhafte, wiewohl immer idealische Darstellung in der Nebenart des satyrischen Drama's her.

Es sey mir vergönnt, die obigen Betrachtungen über das Wesen der antiken Tragödie durch eine aus-

der bildenden Kunst entlehnte Vergleichung, die vielleicht etwas mehr ist als ein bloß spielendes Gleichniß, anschaulicher zu machen.

Das homerische Epos ist in der Poesie was die halberhobene Arbeit in der Sculptur, die Tragödie was die freystehende Gruppe.

Die Dichtung des Homer ist aus dem Boden der Sage entsprossen und noch nicht rein davon abgelöst, so wie die Figuren eines Basreliefs von einem ihnen fremden Hintergrunde getragen werden. Diese sind nur flach gerundet, wie im Epos alles als vergangen und entfernt geschildert wird; am liebsten werden sie im Profil gestellt, wie dort auf die einfachste Weise charakterisirt; sie sind nicht eigentlich gruppirt, sondern folgen auf einander, so wie die homerischen Helden nach der Reihe einzeln hervortreten. Man hat bemerkt, daß die Ilias nicht bestimmt geschlossen ist, sondern etwas vorgängiges und nachfolgendes sich hinzu denken läßt. Eben so ist das Basrelief gränzenlos, es läßt sich vor- und rückwärts weiter fortsetzen, weswegen die Alten auch am liebsten Gegenstände dazu gewählt, die sich ins unbestimmbare ausdehnen lassen, als

Opferzüge, Tänze, Reihen von Kämpfen, u. s. w. Deswegen haben sie auch an runden Flächen, als an Vasen, am Fries einer Rotunde, Basreliefs angebracht, wo uns die beyden Enden durch die Krümmung entrückt werden, und, so wie wir uns fortbewegen, eins erscheint und das andere verschwindet. Die Lesung der homerischen Gesänge gleicht gar sehr einem solchen Herumgehen, indem sie uns immer bey dem Vorliegenden festhalten, und das Vorhergehende und Nachfolgende verschwinden lassen.

In der freystehenden Gruppe hingegen wie in der Tragödie will die Sculptur und die Poesie ein selbstständiges, in sich geschlossenes Ganzes auf einmal vor das Auge bringen. Um es von der natürlichen Wirklichkeit zu sondern, stellt jene es auf eine Basis, gleichsam auf einen idealischen Boden. Dagegen entfernt sie so viel möglich alle fremden zufälligen Zuthaten, um das Auge ganz auf das Wesen der Sache, die Figuren selbst, zu heften. An diesen sind die Formen mit vollkommner Rundung ausgearbeitet, doch verschmäht sie die Täuschung der Farbe, und kündigt durch die gediegne gleich-

förmige Masse, worein sie bildet, eine nicht mit vergänglichem Leben, sondern mit höherem Gehalt begabte Schöpfung an.

Schönheit ist der Zweck der Sculptur, und für die Schönheit ist Ruhe die vortheilhafteste Verfassung. Diese geziemt also der einzelnen Figur. Mehrere Figuren können aber nur durch eine Handlung in eins verbunden, gruppirt werden. Die Gruppe stellt Schönheit in Bewegung dar, und ihre Aufgabe ist, beydes im höchsten Grade zu vereinbaren. Dieß wird der Fall seyn, wenn der Künstler das Mittel findet, bey dem stärksten körperlichen oder Seelen-Leiden den Ausdruck durch männlichen Widerstand, stille Größe oder inwohnende Anmuth dergestalt zu mäßigen, daß, bey aller rührenden Wahrheit, die Züge der Schönheit dennoch unentstellt bleiben. Winkelmann spricht hierüber unübertrefflich, wenn er sagt, die Schönheit sey bey den Alten die Zunge an der Wage des Ausdrucks gewesen, und in diesem Sinne die Gruppe der Niobe und des Laokoon schildert jene ein Meisterwerk im hohen und ernsten, diese im gelehrten und zierlichen Styl.

Die Vergleichung mit der alten Tragödie liegt hier um so näher, da wir wissen, daß sowohl Aeschylus als Sophokles eine Niobe, der letzte auch einen Laokoon gedichtet. Im Laokoon sind die leidenden Anstrengungen des Körpers, und die widerstrebenden der Seele in wunderwürdigem Gleichgewicht vertheilt. Die hülfeflehenden Kinder, nur zarte Gegenstände des Mitleids, nicht der Bewunderung, lenken unsern Blick auf den Vater zurück, der den seinigen vergeblich zu den Göttern zu wenden scheint. Die umwindenden Schlangen stellen uns das unentfliehbare Verhängniß vor, das die Handelnden oft so furchtbar mit einander verstrickt. Und dennoch geht das schöne Ebenmaaß, der gefällige Schwung der Umrisse nicht über dem gewaltsamen Ringen verlohren; die auch sinnlich entsetzliche Darstellung ist noch mit Schonung behandelt, und ein lindernder Hauch der Anmuth über das Ganze ausgegossen.

In der Gruppe der Niobe ist Schrecken und Mitleiden ebenfalls auf das vollkommenste gemischt. Jenes kommt unsichtbar vom Himmel herab, den

die hinaufgewandten Blicke der Mutter und der halbgeöffnete Mund flehend verklagen. Die sich in Todesangst an den Busen der Mutter flüchtende Tochter darf in ihrer unschuldigen Kindlichkeit nur für sich selbst zagen: nie ist der angebohrne Trieb der Selbsterhaltung zarter abgebildet worden. Giebt es auf der andern Seite ein schöneres Sinnbild der sich aufopfernden Heldengröße als Niobe, wie sie sich vorbeugt, um wo möglich mit ihrem eignen Leibe den vernichtenden Pfeil aufzufangen? Stolz und Unwillen verschmilzt in die innigste Mutterliebe. Der Schmerz entstellt den überirdischen Adel der Züge um so weniger, da er durch die plötzliche Anhäufung der Schläge, der bedeutenden Fabel gemäß, in Erstarrung überzugehen scheint. Aber vor dieser zwiefach zu Stein gewordnen und doch so unendlich beseelten Gestalt, vor diesem Gränzsteine aller menschlichen Leiden, zerfließt der Beschauer in Thränen.

Bey allem Erschütternden in diesen Gruppen liegt doch in ihrem Anblick etwas, das zu ge-

sammelter Betrachtung einladet, und so lenkt uns auch die alte Tragödie auf die höchsten in den Kreis der Darstellung selbst mit aufgenommenen Betrachtungen über unser Daseyn und seine nie ganz zu enträthselnde Bedeutung.

Vierte Vorlesung.

Von den unermeßlichen Schätzen, welche die Griechen in der tragischen Gattung besaßen, und welche der öffentliche Wetteifer bey den Athenischen Festen hervorrief, indem die mitwerbenden Dichter immer um einen Preis kämpften, ist freylich nur wenig auf uns gekommen. Nur von dreyen ihrer vielen Tragiker, vom Aeschylus, Sophokles und Euripides haben wir Werke übrig, und im Verhältniß mit ihrer großen Fruchtbarkeit in geringer Anzahl. Es sind eben diejenigen, welche die Alexandrinischen Kunstrichter in die Auswahl von Schriftstellern aufgenommen, welche sie bey dem Studium der ältern griechischen Litteratur zum

Grunde legten, nicht als ob sie die einzig schätzbaren gewesen wären, sondern weil sich die verschiedenen Style der tragischen Kunst an ihnen am besten erkennen ließen. Von jedem der beyden ältern haben wir sieben Stücke, jedoch befinden sich darunter mehrere ihrer nach dem Zeugnisse der Alten ausgezeichnetsten Werke. Vom Euripides haben wir eine weit größere Anzahl, und wir könnten manche davon gern gegen andere verlohren gegangene Werke vertauschen; zum Beyspiel gegen satyrische Dramen des Achäus, Aeschylus und Sophokles, gegen einige Stücke vom alten Phrynichus zur Vergleichung mit dem Aeschylus, oder von dem späteren Agathon, den uns Plato als weichlich aber liebenswürdig schildert, und der ein Zeitgenosse des Euripides, aber jünger als er war.

Wir überlassen es den Antiquaren, die Erzählungen vom Karren des herumirrenden Thespis, von dem Wettstreit um einen Bock, woher der Name Tragödie abgeleitet seyn soll, von den mit Hefen gefärbten Gesichtern der ersten improvisirenden Schauspieler u. s. w., kritisch zu sichten, von welchen rohen Anfängen Aeschylus die Tragödie

durch einen Riesenschritt zu derjenigen würdigen Gestaltung erhob, worin wir sie bey ihm antreffen, und gehen sogleich zu den Dichtern selbst fort.

Der tragische Styl (das Wort im Sinne der bildenden Kunst genommen, nicht bloß auf die Schreibart angewandt) des Aeschylus ist groß, strenge, und nicht selten hart; im Styl des Sophokles ist vollendetes Ebenmaaß und harmonische Anmuth; der Styl des Euripides ist weich und üppig, ausschweifend in seiner leichten Fülle, er opfert das Ganze glänzenden Stellen auf. Nach den Analogien, welche die ungestörte Entwickelung der schönen Künste bey den Griechen überall darbietet, kann man die Epochen der tragischen Kunst mit denen der Sculptur vergleichen. Aeschylus ist der Phidias der tragischen Kunst, Sophokles ihr Polyklet, Euripides ihr Lysipp. Phidias schuf erhabene Götterbilder, aber er lieh ihnen noch die fremdartige Pracht des Stoffes; er umgab ihre majestätische Ruhe mit Abbildungen der gewaltsamsten Kämpfe in strengen Umrissen. Polyklet brachte es in den Verhältnissen zur Vollkommenheit, weswegen eine seiner Statuen die Regel der Schönheit

genannt ward. Lysipp that sich in feurigen Bildnissen hervor, aber zu seiner Zeit war die Sculptur schon von ihrer ursprünglichen Bestimmung abgewichen, und suchte mehr den Reiz der Bewegung und des Lebens auszudrücken, als daß sie auf das Ideal der Formen gegangen wäre.

Aeschylus ist als der Schöpfer der Tragödie zu betrachten: in voller Rüstung wie Pallas aus dem Haupte des Jupiter, sprang sie aus dem seinigen hervor. Er bekleidete sie würdig, und gab ihr einen angemessenen Schauplatz, er erfand den szenischen Pomp, er belehrte nicht nur den Chor im Gesang und Tanz, sondern trat selbst als Schauspieler auf. Er entfaltete zuerst den Dialog, und beschränkte den lyrischen Theil der Tragödie, der jedoch bey ihm oft noch eine zu große Stelle einnimmt. Die Charakter entwirft er mit wenigen kühnen und starken Zügen. Seine Plane sind äußerst einfach: er verstand es noch nicht, eine Handlung reich und mannichfaltig zu gliedern, und ihre Verwickelung und Auflösung in abgemessene Fortschritte einzutheilen. Daher entsteht bey ihm oft ein Stillstand, den er durch allzu gedehnte Chorgesänge noch fühlbarer

macht. Aber alle seine Dichtungen offenbaren ein hohes und ernstes Gemüth. Nicht die sanfteren Rührungen, das Schrecken herrscht bey ihm: das Haupt der Medusa wird den erstarrenden Zuschauern entgegen gehalten. Seine Behandlung des Schicksals ist äußerst herbe: in seiner ganzen düstern Herrlichkeit schwebt es über den Sterblichen. Der Kothurn des Aeschylus hat gleichsam ein ehernes Gewicht: lauter riesenhafte Gestalten schreiten darauf einher. Es scheint ihm fast Ueberwindung zu kosten, bloße Menschen zu schildern: Götter läßt er häufig auftreten, am liebsten Titanen, jene älteren Götter, welche die dunkeln Urkräfte der Natur bedeuten, und vorlängst in den Tartarus unter die heiter geordnete Welt hinunter gestoßen sind. Nach dem Maaße seiner Personen sucht er die Sprache selbst, die sie führen, riesenmäßig anzuschwellen. Daraus entstehen schroffe Zusammensetzungen, Ueberladung mit Beywörtern, im Lyrischen oft Verschlungenheit der Wortfügungen, und daraus große Dunkelheit. In der ganz einzigen Seltsamkeit seiner Bilder und Ausdrücke ist er dem Dante und Shakspeare ähnlich. Doch

fehlt es diesen Bildern nicht an den furchtbaren Grazien, welche die Alten überhaupt am Aeschylus rühmen.

Aeschylus blühete recht in der ersten Kraft der geretteten griechischen Freyheit, von deren Gefühl er stolz durchdrungen zu seyn scheint. Er hatte die größte und glorreichste Begebenheit Griechenlands, die Besiegung ja Vertilgung der persischen Uebermacht unter Darius und Xerxes als Augenzeuge erlebt, und in den denkwürdigen Schlachten von Marathon und Salamis mit ausgezeichneter Tapferkeit gefochten. In den Persern hat er den Triumph, welchen er mit erkämpfen half, durch einen Umweg besungen, indem er nämlich den Sturz der persischen Herrlichkeit und die schmähliche Rückkehr des kaum entflohenen Monarchen zu seinem Königssitz schildert. Er beschreibt darin mit den lebendigsten Farben die Schlacht bey Salamis. In diesem Stück, und in den Sieben vor Thebe strömt eine kriegerische Ader; die persönliche Neigung des Dichters zum Heldenleben schimmert unverkennbar hindurch. Sinnreich hat der Sophist Gorgias gesagt: dieses letztgenannte große Schauspiel

habe Mars statt des Bacchus ihm eingegeben; denn Bacchus war der Schutzgott der tragischen Dichter, nicht Apollo, was auf den ersten Blick befremdlich scheint; allein wir müssen uns erinnern, daß jener nicht bloß der Gott des Weins und der Freude, sondern der höhern Begeisterung war.

Unter den übrig gebliebenen Stücken des Aeschylus haben wir, was unendlich merkwürdig ist, eine vollständige Trilogie. Die antiquarische Notiz von den Trilogien ist diese, daß in der ältern Zeit die Dichter nicht mit einem einzigen Stücke um den Preis kämpften, sondern mit dreyen, die jedoch nicht immer durch ihren Inhalt zusammenhingen, denen noch ein viertes satyrisches Drama angehängt ward. Alles dieß wurde an Einem Tage nach einander aufgeführt. In Bezug auf die tragische Kunst ist der Begriff einer Triologie so zu fassen, daß eine Tragödie freylich nicht ins unbestimmte verlängert und fortgesetzt werden kann, wie zum Beyspiel das homerische Heldengedicht, dem man ganze Rhapsodien angehängt hat; dazu ist jene zu selbstständig in sich geschlossen. Unbeschadet dessen lassen sich jedoch mehrere Tragödien vermöge

eines gemeinsamen durch ihre Handlungen hindurchgehenden Verhängnisses zu einem großen Cyklus oder Kreislauf verknüpfen. Auch die Beschränkung auf die Zahl drey ist dabey wohl befriedigend zu erklären. Es ist nämlich Satz, Gegensatz und Vermittlung. Der Vortheil dieser Verknüpfung war, daß aus der Betrachtung der zusammengestellten Geschichten eine vollständigere Befriedigung hervorging, als bey der einzelnen Handlung zu erreichen möglich war. Uebrigens konnten die Gegenstände der drey Tragödien in der Zeit weit auseinander liegen, oder auch unmittelbar auf einander folgen.

Die drey Stücke der aeschylischen Trilogie sind Agamemnon, die Choëphoren oder nach unserer Art zu benennen, Elektra, und die Eumeniden oder Furien. Der Gegenstand des ersten ist die Ermordung des Agamemnon durch Klytämnestra bey seiner Heimkehr von Troja. In dem zweyten rächt Orestes seinen Vater, indem er seine Mutter ermordet: facto pius et sceleratus eodem. Diese That, wiewohl auf mächtige Beweggründe vollbracht, ist dennoch der natürlichen und sittlichen Ordnung zuwider. Orest ist zwar als Fürst zur

Ausübung der Gerechtigkeit auch in seiner eigenen Familie berufen, aber er muß sich verkleidet in die Wohnung des tyrannischen Usurpators seines Thrones einschleichen, und meuchelmörderisch zu Werke gehen. Das Andenken seines Vaters spricht ihn los, aber wie Klytämnestra auch den Tod verdient habe, die Stimme des Blutes klagt ihn innerlich an. Dieß wird in den Eumeniden als ein Zwist unter Göttern vorgestellt, wovon die einen die That des Orestes gutheißen, die andern ihn verfolgen, bis die göttliche Weisheit unter der Gestalt Minerva's die beyderseitigen Rechte ausgleicht, Frieden stiftet, und der langen Reihe von Verbrechen und Rachübungen, welche das atreische Königshaus verwüstet haben, ein Ende macht.

Zwischen dem ersten und zweyten Stücke verfließt ein beträchtlicher Zeitraum, in dem Orest unterdessen zum Manne heranwächst. Das zweyte und dritte hingegen schließen sich in der Zeit unmittelbar an einander. Orest flüchtet sogleich nach Ermordung seiner Mutter nach Delphi, wo wir ihn zu Anfang der Eumeniden finden.

In den beyden ersten Stücken ist in jedem eine Hinweisung auf das Folgende sichtbar. Im Agamemnon weissagt Kassandra und der Chor am Schlusse der übermüthigen Klytämnestra und ihrem Gehülfen Aegisthus die künftige Vergeltung durch den Orest. In den Choëphoren findet Orest sogleich nach Vollbringung der That keine Ruhe, die Furien seiner Mutter fangen an ihn zu verfolgen, und er verkündigt seinen Vorsatz nach Delphi zu flüchten.

Der Zusammenhang ist also einleuchtend, und man könnte die drey Stücke, welche ja auch in der Aufführung verknüpft wurden, als eben so viel Acte eines einzigen großen Drama's betrachten. Ich erwähne dieß, um der Rechtfertigung Shakspeare's und anderer neuen Dramatiker darüber, daß sie einen größern Kreis menschlicher Schicksale in eine Darstellung zusammengefaßt, hiedurch vorzugreifen, weil man jenen eben das vermeynte Beyspiel der Alten entgegenstellt.

Im Agamemnon hat Aeschylus uns den plötzlichen Sturz vom höchsten Gipfel des Glückes und Ruhmes in den Abgrund des Verderbens zeigen

wollen. Der Fürst, der Held, der Heerführer der gesamten Griechen wird in dem Augenblicke, wo ihm die glorreichste That gelungen, die Zerstörung Troja's, deren Lob aus dem Munde der größten Dichter in der Welt und Nachwelt wiederhallen sollte, beym Eintritt über die lang vermißte Schwelle seiner Heimath, unter den sorglosen Zubereitungen zu einem Festmahle erwürgt, nach Homers Ausdruck "wie der Stier an der Krippe," erwürgt von seinem treulosen Weibe; seinen Thron nimmt ihr unwürdiger Verführer ein, seine Kinder bleiben in der Verbannung oder in hülfloser Knechtschaft zurück.

Der Absicht gemäß, einen so entsetzlichen Glückswechsel auffallend zu machen, mußte der Dichter zuvörderst die Eroberung Troja's verherrlichen. Er hat dieß in der ersten Hälfte des Stückes auf eine eigenthümliche, wenn man will sonderbare, aber gewiß nachdrückliche und die Einbildungskraft ergreifende Weise gethan. Für Klytämnestra ist es wichtig, nicht durch die Ankunft ihres Gemahls überrascht zu werden. Sie hat daher eine ununterbrochene Reihe von Signalfeuer von Troja bis

Mycene veranstaltet, welche ihr das große Ereigniß melden sollen. Das Stück hebt an mit der Rede eines Wächters, der die Götter um Erlösung von seinen Mühseligkeiten anfleht, da er nun seit zehn Jahren, dem kalten Nachtthau ausgesetzt, die wechselnden Gestirne habe vorbeyziehen sehen, und immer vergeblich auf das Zeichen gewartet; zugleich beseufzt er heimlich die innere Verderbniß des Königshauses. In diesem Augenblicke sieht er die erwünschte Flamme auflodern, und eilt es seiner Gebieterin zu melden. Ein Chor von Greisen erscheint, und seine Gesänge setzen den trojanischen Krieg in seine verhängnißvollen Beziehungen, sie führen auf seinen Ursprung, auf alle damaligen Prophezeyungen zurück; auf das Opfern der Iphigenia, womit die Abfahrt der Griechen erkauft werden mußte. Klytämnestra erklärt dem Chor die Ursache ihrer Freudenopfer, bald tritt der Herold Thalthybius auf, der alles als Augenzeuge verkündigt: das Schauspiel der eroberten, geplünderten, den Flammen Preis gegebenen Stadt, den Jubel der Sieger und die Glorie des Heerführers. Nur mit Widerstreben, um nicht seine glückwün-

schenden Gebete zu unterbrechen, offenbart er die Unglücksfälle der Griechen, ihre Zerstreuung, und von vielen erlittenen Schiffbruch, worin sich sogleich der Zorn der Götter kund gethan. Man sieht leicht ein, wie wenig der Dichter die Einheit der Zeit beobachtet hat, wie er sich vielmehr des Vorrechtes seiner geistigen Herrschaft über die natürlichen Dinge bedient, und die kreisenden Stunden in ihrem Laufe seinem furchtbaren Ziel entgegen beflügelt. Nun kommt Agamemnon selbst mit einer Art von Triumphzug gefahren, auf einem andern mit Beute beladenen Wagen sitzend folgt ihm Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangene Geliebte. Klytämnestra begrüßt ihn mit heuchlerischer Freude und Ehrerbietung, sie läßt durch ihre Sclavinnen die kostbarsten goldgestickten Purpurdecken auf dem Boden breiten, damit der Fuß des Siegers ihn nicht berühre. Agamemnon verweigert mit weiser Mäßigung diese nur den Göttern gebührende Ehre; endlich folgt er ihren Einladungen und geht in das Haus. Der Chor fängt an, dunkle Ahndungen zu hegen. Klytämnestra kommt wieder, um durch freundliches Zureden

Kassandra mit ins Verderben zu locken. Diese bleibt stumm und unbeweglich, aber kaum ist die Königinn hinweg, so bricht sie, von prophetischer Wuth ergriffen, in verwirrte Wehklagen aus, bald enthüllt sie ihre Weissagungen dem Chor deutlicher, sie sieht im Geiste alle Gräuel, welche in diesem Hause verübt worden: jenes thyesteische Gastmahl, wovon die Sonne ihre Blicke abwandte; die Schatten der zerfleischten Kinder erscheinen ihr auf den Zinnen des Palastes. Sie sieht auch die eben vorbereitete Mordthat an ihrem Gebieter, und, wiewohl vor dem Mordgeruche schaudernd, stürzt sie sich wie vom Wahnsinne ergriffen, ihrem unentrinnbaren Tode entgegen, in das Haus; man hört hinter der Szene die Seufzer des sterbenden Agamemnon. Der Palast öffnet sich, Klytämnestra steht neben der Leiche ihres Königs und Gemahls, als eine trotzige Verbrecherin, die ihre That nicht nur bekennt, sondern sich deren rühmt, und sie als gerechte Vergeltung für die Agamemnons Ehrgeize geopferte Iphigenia rechtfertigen will. Die Eifersucht gegen Kassandra und das verbrecherische Bündniß mit dem unwürdigen Aegisth,

der erst nach vollbrachter That am Schlusse des Stückes ankommt, sind als Beweggründe ganz in den Hintergrund geschoben und kaum berührt; dieß war nöthig, um die Würde des Gegenstandes zu retten. Aber auch sonst durfte Klytämnestra nicht als ein schwaches verführtes Weib geschildert werden, sondern mit Zügen jenes Heldenalters, das an blutigen Katastrophen so reich ist, wo alle Leidenschaften gewaltsam waren, und die Menschen im Guten und Bösen über das gewöhnliche Maaß der spätern kleiner gewordenen Geschlechter hinausgingen. Was ist empörender, was beweist eine tiefere Ausartung der Menschennatur, als grausame Verbrechen im Schooße feiger Weichlichkeit empfangen? Wenn der Dichter einmal solche Verbrechen zu schildern hat, so soll er auf keine Weise sie zu beschönigen, oder den Abscheu davon zu mildern suchen. Daß uns die Opferung der Iphigenia so nahe gerückt wird, hat überdieß den Vortheil, allzu bitterm Unwillen über den Sturz Agamemnons vorzubeugen. Er ist allerdings nicht schuldlos, eine frühere That fällt auf sein Haupt zurück, nach den religiösen Vorstellungsarten der

Alten lastete überdieß ein alter Fluch auf seinem Hause: Aegisthus, der Urheber seines Untergangs ist ein Sohn eben jenes Thyestes, an dem sein Vater Atreus eine so unnatürliche Rache nahm; und dieser verhängnißvolle Zusammenhang wird uns durch die Chöre, besonders aber durch die Weissagungen Kassandra's lebhaft vor die Seele gebracht.

Die hier sich anschließenden Choëphoren übergehe ich für jetzt; ich behalte mir vor, von diesem Stücke zu reden, wenn ich eine Vergleichung der Behandlungsweise desselben Stoffes bey den drey Dichtern anstellen werde.

Der Gegenstand der Eumeniden ist, wie ich schon oben erwähnte, die Entschuldigung und Lossprechung des Orest von seiner Blutschuld; es ist ein Rechtshandel, aber ein solcher, wo Götter anklagen, vertheidigen, und dem Gericht vorsitzen, und dessen Wichtigkeit und Behandlung dieser Majestät entspricht. Die Szene selbst brachte dabey den Griechen das Ehrwürdigste, was sie kannten, vor Augen.

Sie wird eröffnet vor dem weltberühmten Tempel zu Delphi, der den Hintergrund einnimmt;

die bejahrte Pythia tritt auf in priesterlicher Tracht, verrichtet ihr Gebet an alle Götter, welche dem Orakel vorstanden oder noch vorstehen, redet das versammelte Volk an (das wirkliche) und geht in den Tempel, um sich auf den Dreyfuß zu setzen. Sie kommt zurück voll Entsetzen, und beschreibt, was sie im Tempel gesehen, einen blutbefleckten schutzflehenden Mann, und rings umher schlafende Frauen mit Schlangenhaaren; hierauf geht sie durch den vorigen Eingang ab. Apollo tritt alsdann hervor, mit dem Orest in Reisetracht, Schwert und Oehlzweig in den Händen. Er verspricht ihm seinen ferneren Schutz, befiehlt ihm nach Athen zu flüchten, und empfiehlt ihm der Obhut des nicht sichtbar gegenwärtigen Merkurs, welcher besonders den Reisenden und solchen, die sich unbemerkt durchschleichen müssen, gewidmet war.

Orest geht nach der Seite der Fremden ab, Apollo in den Tempel zurück, der offen bleibt, und die rings auf Sesseln schlafenden Furien im Innern erblicken läßt. Jetzt kommt Klytämnestra die charonische Stiege herauf, und durch die Orchestra auf die Bühne. Man darf sich bey ihr kein hageres

Gerippe denken, sondern die Gestalt der Lebenden, nur bleich, in der Brust noch die Wunden, in luftfarbige Gewänder gehüllt. Sie ruft die Furien mit vielen Vorwürfen auf, und verschwindet dann, wahrscheinlich durch eine Versenkung. Diese erwachen, und da sie den Orest nicht mehr finden, tanzen sie während des Chorgesanges in wildem Taumel auf der Bühne umher. Apoll tritt wieder aus dem Tempel, und scheucht sie als verhaßte, sein Heiligthum entweihende Wesen weg. Man denke ihn sich dabey mit dem erhabenen Unwillen und der drohenden Stellung des vaticanischen Apoll, mit Köcher und Bogen, sonst mit Leibrock und Chlamys bekleidet.

Jetzt verwandelt sich die Szene, da die Griechen aber bey dergleichen gern den kürzesten Weg zu gehen pflegten, so blieb vielleicht der Hintergrund unverändert, und mußte nun den Tempel der Minerva auf dem Marshügel (Areopagus) vorstellen, die Seitendecorationen verwandeln sich in Athen und die Landschaft umher. Orest kommt als aus der Fremde, und umschlingt hülfebittend die vor dem Tempel stehende Statue der Pallas

Der Chor (der nach der eigenen Angabe des Dichters schwarz gekleidet war, mit purpurnem Gürtel und Schlangen in den Haaren, die Masken etwa wie furchtbar schöne Medusenköpfe, auch das Alter nach den Grundsätzen der Plastik nur angedeutet) folgt ihm hieher auf dem Fuße nach, bleibt aber nun den übrigen Theil des Stückes hindurch unten in der Orchestra. Zuerst hatten sich die Furien gezeigt als Raubthiere, wüthend darüber, daß die Beute ihnen entsprungen, jetzt besingen sie mit ruhiger Würde ihr hohes furchtbares Amt unter den Sterblichen, sprechen das ihnen verfallene Haupt des Orestes an, und weihen es mit geheimnißvollen Zauberworten endloser Qual. Pallas, die kriegerische Jungfrau, kommt auf einem vierspännigen Wagen, durch das Gebet des Schützlings herbeygerufen. Sie erfragt und hört mit Ruhe das Anliegen Orests und seiner Widersacherinnen, endlich übernimmt sie, nach weiser Erwägung jeder Rücksicht, das ihr von beyden angetragene Schiedsrichteramt. Die zusammenberufenen Richter nehmen ihre Sitze auf den Stufen des Tempels ein, der Herold gebietet durch die Trompete dem Volke

Stillschweigen wie bey einer wirklichen Gerichtsverhandlung. Apollo tritt herzu, um für seinen Schützling zu sprechen, die Furien verweigern vergeblich seine Einmischung, und nun werden die Gründe für und gegen die That zwischen ihnen in kurzen Reden durchgestritten. Die Richter werfen ihre Steinchen in die Urne, Pallas wirft ein weißes hinzu, alles ist in der höchsten Spannung, Orest ruft voller Seelenangst zu seinem Beschützer:

O Phöb' Apollon, wie entschieden wird der Zwist?

Die Furien dagegen:

O schwarze Nacht, Stammutter, schaust du dieß mit an?

Bey der Zählung findet sich die Zahl der schwarzen und weißen Steinchen gleich, und der Beklagte ist dadurch nach Erklärung der Pallas losgesprochen. Er bricht in freudige Danksagungen aus, während die Furien sich gegen den Frevelmuth der jungen Götter, der sich alles wider die vom titanischen Stamme erlaube, empören. Pallas erträgt ihren Zorn gleichmüthig, redet mit Güte, ja mit Verehrung zu ihnen; diese sonst so unzähmbaren

Wesen können ihrer milden Beredsamkeit nicht widerstehen. Sie versprechen das Land, wo sie herrscht, zu segnen, Pallas dagegen, ihnen ein Heiligthum im attischen Gebiet einzuräumen, wo sie die Eumeniden, das heißt die Wohlwollenden genannt werden. Alles endiget mit einem feyerlichen Umzuge und segnenden Gesängen, indem Schaaren von Kindern, Frauen und Greisen, in purpurnen Gewändern und mit Fackeln die Furien hinausgeleiten.

Werfen wir jetzt einen Blick auf die ganze Trilogie zurück. Im Agamemnon herrscht am meisten die Willkühr in der unternommenen und ausgeführten That; die erste handelnde Person ist eine große Verbrecherin, und das Stück endiget mit dem empörenden Eindruck triumphirender frevelhafter Tyranney. Die Beziehung auf ein früher vorbereitendes Verhängniß habe ich schon erwähnt.

Die That in den Choëphoren ist theils vom Apollo befehlen, also Veranstaltung des Schicksals, theils aus natürlichen Antrieben entsprungen: der Begierde den Vater zu rächen, der Bruderliebe für die unterdrückte Elektra. Der Kampf der heiligsten

Gefühle kommt erst nach der That recht zum Vorschein, und gönnet auch hier dem Gefühle keine volle Beruhigung.

Die Eumeniden stehen gleich vom Anfange auf der höchsten tragischen Höhe: alles vorhergegangene ist wie in einem Brennpunkt versammelt. Orest ist zum bloß leidenden Werkzeuge des Schicksals geworden. Das freye Handeln ist in die höhere Sphäre der Götter übergegangen. Pallas ist eigentlich die Hauptperson. Der Widerspruch zwischen den heiligsten Verhältnissen, der im Leben öfter vorkommt, unauflösbar für den Menschen, wird als ein Zwist in der Götterwelt vorgestellt.

Und dieß führt mich auf die tiefe Bedeutung des Ganzen. Die alte Mythologie überhaupt ist symbolisch, wiewohl nicht allegorisch, was sich allerdings unterscheiden läßt. Allegorie ist die Personification eines Begriffes, eine lediglich in dieser Absicht vorgenommene Dichtung, symbolisch aber ist das, was die Einbildungskraft zwar auf andere Veranlassungen gedichtet, oder was sonst eine von dem Begriff unabhängige Wirklichkeit hat, was aber

dennoch einer sinnbildlichen Auslegung sich willig füget, ja sie von selbst darbietet.

Die Titanen überhaupt bedeuten die dunkeln geheimnißvollen Urkräfte der Natur und des Gemüthes; die jüngeren Götter, was mehr in den Kreis des Bewußtseyns eintritt. Jene sind dem ursprünglichen Chaos näher verwandt, diese gehören einer schon geordneten Welt an. Die Furien sind die furchtbare Gewalt des Gewissens, in so fern es auf dunkeln Gefühlen und Ahndungen beruht und keinen Vernunftgründen weicht. Vergebens mag Orest sich alle noch so gerechten Beweggründe seiner That vorhalten, die Stimme des Blutes klagt ihn an. Apollo ist der Gott der Jugend, der edlen Aufwallung leidenschaftlichen Unwillens, der kühnen That. Darum hat er sie befohlen. Pallas ist besonnene Weisheit, Gerechtigkeit und Mäßigung, welche allein den Streit zu schlichten vermag.

Schon das Einschlafen der Furien im Tempel ist symbolisch, nur in der heiligen Freystätte, in der Zuflucht zur Religion findet der Flüchtling Ruhe vor seiner Gewissensqual. Kaum aber hat er sich in die Welt hinausgewagt, so erscheint das Bild

der ermordeten Mutter, und erweckt sie wieder. Auch in den Reden der Klytämnestra liegt das symbolische oben auf, wie in den Attributen der Furien, den Schlangen, dem Aussaugen des Blutes. So der Abscheu des Apollo vor ihnen; diese Sinnbildlichkeit geht durch alles hindurch. Die gleiche Stärke der Triebfedern für und gegen die That wird durch die getheilte Anzahl der Richter bezeichnet. Wenn endlich den besänftigten Furien ein Heiligthum im atheniſchen Gebiet eingeräumt wird, so heißt dieß die Vernunft soll ihre sittlichen Grundsätze nicht überall gegen den unwillkührlichen Trieb geltend machen wollen, es giebt im menschlichen Gemüth eine nicht zu überschreitende Gränze, welche zu berühren jeder ehrfurchtsvoll vermeiden muß, der innern Frieden bewahren will.

So viel von der tiefen philosophischen Bedeutung, die uns bey diesem Dichter, der nach Cicero's Zeugniß ein Pythagoräer war, nicht unerwartet kommen darf. Aeschylus hatte aber auch politische Zwecke. Zunächst die Verherrlichung Athens. Delphi war der religiöse Mittelpunkt Griechenlands, und doch, wie tritt es in den Schatten zurück!

Nur gegen der ersten Andrang der Verfolgung kann es den Orest schützen, ihn nicht vollständig frey machen; dieß ist dem Lande der Gesetzmäßigkeit und Menschlichkeit vorbehalten. Er wollte ferner, und dieß war die Hauptsache, als zum Heil Athens wesentlich, den Areopag empfehlen *), einen un-

*) Ich finde nicht, daß dem Aeschylus durch das ausdrückliche Zeugniß irgend eines Alten dieser Zweck zugeschrieben wird. Allein er ist unverkennbar, besonders in der Rede der Pallas vom 68sten Verse an. Auch stimmt dieß mit der Angabe überein, daß in demselben Jahre, wo dieß Stück aufgeführt worden Olymp. 80, 1. ein gewisser Ephialtes das Volk gegen den Areopag aufwiegelte, welcher der beste Wächter der alten strengeren Verfassung war, und die demokratischen Ausschweifungen im Zaume hielt. Dieser Ephialtes wurde bey Nacht von einer unbekannten Hand ermordet. Aeschylus erhielt den ersten Preis in den theatralischen Spielen, indessen weiß man, daß er bald darauf Athen verlassen, und seine letzten Lebensjahre in Sicilien zugebracht. Es ist möglich, daß, wiewohl die Kampfrichter ihm hatten Gerechtigkeit widerfahren lassen, der große Hause dennoch einen Widerwillen gegen ihn faßte, und daß ihn dieß auch ohne förmlich ausgesprochenes Verbannungsurtheil bewog, seine Vaterstadt zu meiden. Die Sage, der Anblick des allzu entsetzlichen Furienchors habe Kindern tödliche Verzuckungen, und Frauen

bestechlichen jedoch mildem Gerichtshof, bey dem besonders das weiße dem Verklagten günstige Steinchen der Pallas eine Erfindung ist, welche der Menschlichkeit der Athener Ehre macht. Der Dichter zeigt uns, wie aus einem ungeheuren Kreislauf von Verbrechen eine Anstalt hervorgeht, die ein Segen für die Menschheit wurde.

Aber thun solche fremdartige Zwecke, wird man fragen, dem reinen poetischen Eindrucke des Ganzen keinen Abbruch? Freylich auf die Weise, wie viele Dichter und schon Euripides sich in solchen Fällen benommen haben. Beym Aeschylus aber ist vielmehr die Absicht der Poesie dienstbar, als diese jener. Er steigt nicht zu einer beschränkten Wirklichkeit herab, sondern erhebt sie in eine höhere Sphäre, und knüpft sie an die erhabensten Vorstellungen an.

An der Orestie (so hießen die drey zusammenhängenden Stücke) besitzen wir gewiß eins der erhabensten Gedichte, wozu sich je eine menschliche

---

Fehlgeburten zugezogen, scheint mir fabelhaft. Schwerlich wäre ein Dichter gekrönt worden, durch dessen Schuld solche Vorfälle das Fest entweihet hätten.

Einbildungskraft erschwungen, und wahrscheinlich die reifste und vollkommenste unter allen Hervorbringungen seines Genius. Die Zeitangabe stimmt hiemit überein: denn er war wenigstens sechzig Jahr alt, als er diese Schauspiele auf die Bühne brachte, die letzten, womit er zu Athen um den Preis warb. Indessen ist jedes der auf uns gekommen Stücke für eine Seite der Eigenthümlichkeit des Dichters, oder für die Stufe der Kunst, worauf er jedesmal stand, merkwürdig.

Die Schutzgenossinnen möchte ich für eins seiner früheren Werke halten. Vermuthlich stand es, zu einer Trilogie von Tragödien über denselben Gegenstand gehörig, zwischen zwey andern in der Mitte, deren Nahmen sich auch im Verzeichniß finden, nämlich den Aegyptiern und den Danaiden. Das erste schilderte die Flucht der Danaiden aus Aegypten vor der verabscheuten Vermählung mit ihren Vettern; das zweyte, wie sie Schutz in Argos suchen und finden; das dritte die Ermordung der aus Zwang genommenen Gatten. Wir sind geneigt, in den Inhalt der beyden ersten Stücke nur einzelne Auftritte, Einleitungen zu der

erst eigentlich tragischen Handlung des letzten zu sehen. Allein die Tragödie war auf dieser Stufe eben so genügsam in Begränzung des Ganzen, als bedürftig in Absicht auf Verknüpfung zu einem größern Kreise. Der Chor in den Schutzgenossinnen ist nicht blos mishandelnd, wie in den Eumeniden, sondern er ist die Hauptperson, auf welche sich die Theilnahme vornämlich lenken soll. Diese Verfassung der Tragödie ist weder der Schilderung eigenthümlicher Gemüthsart, noch der Rührung durch Leidenschaften, nach der griechischen Kunstsprache weder dem Ethos noch dem Pathos günstig. Der Chor hat nur Eine Stimme, nur Eine Seele: das einem ganzen Volk von funfzig jungen Mädchen (so stark war der Chor der Danaiden zuverlässig) gemeinsame Gemüth wird durch jede ausschließende Besonderheit in Widerspruch mit der Natur der Dinge gesetzt; es läßt sich nur mit den allgemeinen Zügen der Menschheit, dann des Geschlechtes und Alters, allenfalls der Nation bezeichnen. Dieß letzte hat Aeschylus mehr gewollt, als geleistet: er legt ein großes Gewicht auf die ausländische Stammesart der Danaiden; doch bezeugt

er sie nur von ihnen, ohne den fremden Charakter in ihren Reden selbst erkennen zu lassen. Gesinnungen, Entschlüsse, Handlungen vieler, so übereinstimmend offenbart, gefaßt und vollführt wie die Bewegungen einer geordneten Kriegerschaar, haben schwerlich das Ansehen von etwas frey und unmittelbar aus dem Innersten kommenden. Lagen und Schicksale aber erregen in einem einzelnen bis zur vertrauten Bekanntschaft entwickelten Beyspiele die Theilnahme stärker, als in einer Menge gleichförmig wiederhohlter Abdrücke, die zur Masse werden. Man muß es mehr als bezweifeln, ob Aeschylus die Geschichte des dritten Stückes so behandelt haben wird, daß die einzige Danaide, welche Ausnahme machte, Hypermnestra, mit ihrem Mitleiden oder ihrer Liebe der Hauptgegenstand wurde; vermuthlich hat er auch hier die in herrlichen Chorgesängen ausgesprochenen Klagen, Wünsche, Besorgnisse und Gebete Aller, diese gesellige Festlichkeit des Handelns und Leidens vorwalten lassen.

Auch in den Sieben vor Thebe sprechen der König und der Bothe, deren Reden den größten Theil des Stückes ausfüllen, mehr kraft ihres

Amtes, als wie Dollmetscher persönlicher Gefühle. Die Schilderung des die Stadt bedrohenden Angriffes und der sieben Führer, die sich wie himmelstürmende Giganten zu deren Untergang verschworen haben und ihren Uebermuth in den Sinnbildern der Schilde zur Schau tragen, ist epischer Stoff, in tragischen Pomp gekleidet. Diese lange steigende Vorbereitung ist des einen erschütternden Augenblickes werth, wo Eteokles, der bis dahin, wachsam und muthig gefaßt, an jedem Thor einem der trotzenden Feinde einen vaterlandsliebenden Helden entgegengestellt hat, da ihm nun als der siebente der Stifter des ganzen Unheils, Polynices geschildert wird, hingerissen von den Furien der väterlichen Flüche, ihn selbst bekämpfen will, und ungeachtet aller Beschwörungen des Chores sich mit klarem Bewußtseyn des unausweichlichen Verderbens dem Bruderwechselmorde entgegen stürzt. Der Krieg an sich ist kein Gegenstand für die Tragödie, von der bedeutungsvollen Rüstung führt uns der Dichter rasch zur Entscheidung fort: die Stadt ist gerettet, die beyden Thronbewerber sind gegenseitig durch ihre eigene Hand gefallen, und ihre Leichen-

klage, worein sich die Schwestern und der Chor der thebanischen Mädchen theilen, beschließt das Ganze. Merkwürdig ist es, daß der Entschluß der Antigone trotz des Verbotes ihren Bruder nicht unbeerdigt zu lassen, womit Sophokles sein Stück dieses Namens eröffnet, hier dem Ende eingeflochten ist, wodurch sich also, wie in den Choëphoren eine neue Verwickelung unmittelbar anknüpft.

Ich wünschte annehmen zu dürfen, Aeschylus habe die Perser bloß aus Gefälligkeit gegen den König von Syrakus, Hiero, gedichtet, der begierig war, sich die großen Begebenheiten des persischen Krieges mehr zu vergegenwärtigen. So lautet auch eine Angabe, nach einer andern aber war das Stück schon früher in Athen gegeben worden. Es ist abweichend durch die Wahl des Stoffes, die wir oben berührten, und in der Behandlung von alten Tragödien des Dichters, die wir haben, unstreitig die unvollkommenste. Kaum wird anfangs durch das Traumgesicht der Atossa die Erwartung hingehalten; mit der ersten Bothschaft ist sogleich die ganze Katastrophe da, und an keinen Fortschritt weiter zu denken. Indessen, wäre es auch kein

rechtes Drama, so ist es doch ein stolzer Siegesgesang der Freyheit, verkleidet in die weiche und endlose Wehklage um die gefallene Herrlichkeit des Unterjochers. Mit großer Weisheit schildert der Dichter hier und in den Sieben vor Thebe den Ausgang der Kämpfe nicht als zufällig, wie er fast immer beym Homer erscheint, (denn dem Zufall soll einmal in der Tragödie nichts eingeräumt werden) sondern durch übermüthige Verblendung auf der einen, durch besonnene Mäßigung auf der andern Seite voraus bedingt.

Der gefesselte Prometheus stand wiederum in der Mitte zwischen zwey andern, dem feuerbringenden und dem erlösten Prometheus, wenn wir anders den ersten, der ohne Frage ein satyrisches Drama war, zu einer Trilogie mitrechnen dürfen. Von dem erlösten Prometheus ist uns ein bedeutendes Bruchstück in der lateinischen Uebersetzung des Attius aufbehalten.

Der gefesselte Prometheus ist die Darstellung standhaften Leidens, und zwar des unsterblichen Leidens eines Gottes. An einen öden Felsen, dem umkreisenden Ocean gegenüber, hingebannt, umfaßt

dieß Schauspiel dennoch die Welt, den Olymp der Götter und die menschenbewohnte Erde, alles über den jähen Abgrund der dunkeln titanischen Urkräfte kaum noch in sichrer Verfassung ruhend. Die Vorstellung von einer sich aufopfernden Gottheit ist in manchen Religionen, als eine verworrene Ahndung des Wahren geheimnißvoll gelehrt worden; hier steht sie aber im furchtbarsten Gegensatz mit der tröstlichen Offenbarung. Denn Prometheus leidet nicht im Einverständniß mit der weltregierenden Macht, sondern er büßt seine Empörung gegen sie, und diese Empörung besteht in nichts anderm, als der bezweckten Vervollkommnung des Menschengeschlechtes. So wird er ein Bild der Menschheit selbst, wie sie mit unseliger Voraussicht an ihr enges Daseyn festgeschmiedet, ohne irgend einen Bundesgenossen, den gegen sie verschwornen unerbittlichen Naturkräften nichts als ein unerschüttertes Wollen, und das Bewußtseyn ihrer hohen Ansprüche entgegen zu setzen hat. Die andern Dichtungen der griechischen Tragiker sind einzelne Tragödien; diese, möchte ich sagen, ist die Tragödie selbst: ihr innerster

Geist in seiner ersten noch ungemilderten Herbigkeit, ganz darniederwerfend und vernichtend offenbart.

Aeußerliche Handlung ist wenig in diesem Stücke: vom Anfange an duldet und will Prometheus, er will und duldet immer das Gleiche. Aber der Dichter hat meisterhaft in das unwiderruflich festgesetzte noch Wechsel und Fortschritt zu bringen, und die unerreichte Größe seines erhabenen Titanen an dessen Umgebungen abzumessen gewußt. Erst das Schweigen des Prometheus während seiner grausamen Fesselung unter der rauhen Aufsicht der Stärke und Gewalt, gegen deren Drohungen Vulkan ihr Werkzeug, nur ein unersprießliches Mitleiden aufzubringen hat; dann seine einsame Klage, die Ankunft der weiblich zarten Oceaniden, unter deren zagendem Bedauren er seinem Gemüth hingegebner Luft macht, die Ursachen seines Falles erzählt, und von der Zukunft weissagt, jedoch mit weiser Zurückhaltung sie nur halb enthüllt; der Besuch des alten Oceanus, eines verwandten Gottes vom Stamme der Titanen, der unter dem Schein, sich eifrig für ihn verwenden zu wollen, ihm doch zur Unterwerfung gegen Zeus räth, und deswegen mit

stolzer Verachtung von ihm weggewiesen wird: wie dann die im Wahnsinn umhergetriebene Jo herbeykommt, ein Opfer derselben Tyranney, welcher Prometheus unterliegt; wie er ihr die noch bevorstehenden Irrsale, und ihr endliches Schicksal prophezeyt, das mit dem seinigen zusammenhängt, weil aus ihrem Blute nach vielen Menschenaltern ihm ein Retter entstehen soll; wie ferner Merkur, als der Bote des Welttyrannen, gebieterisch drohend ihm sein Geheimniß abfodert, auf welche Weise Zeus auf seinem Throne gegen alle Tücken des Schicksals zu sichern sey; wie zuletzt nach kaum ausgesprochener Weigerung, unter Donner, Blitz, Sturm und Erdbeben, Prometheus zusamt dem Felsen, der ihn gefesselt hält, in den Schooß der Unterwelt hinabgeschlungen wird. Der Triumph des Unterliegens ist wohl niemals glorreicher gefeyert worden, und man hat Mühe zu begreifen, wie der Dichter im erlösten Prometheus sich auf der gleichen Höhe hat erhalten mögen.

Ueberhaupt sind die Schauspiele des Aeschylus ein Beyspiel unter vielen, daß in der Kunst wie in der Natur riesenhafte Erzeugnisse denen von geregeltem Ebenmaaß vorangehen, welche sich dann bis

zur Niedlichkeit und Unbedeutendheit verkleinern, und daß die Poesie in ihrer ursprünglichen Erscheinung immer der Ehrwürdigkeit der Religion am nächsten ist, wie sich diese auch unter dem jedesmaligen Menschengeschlecht gestalten mochte.

Eine uns aufbewahrte Aeußerung des Dichters beweist, daß er sich auf dieser Stufe zu behaupten strebte, und das Herabsinken vom Göttlichen durch künstliche Ausbildung geflissentlich mied. Seine Brüder munterten ihn auf, einen neuen Paean zu schreiben. Er antwortete: "der alte vom Tynnichus „sey am besten gedichtet, dem seinigen mit diesem „zusammengehalten würde es eben so ergehen, wie „den neuern Statuen mit den alten; denn diese, „bey aller Einfachheit, würden für göttlich gehal„ten, die neuen sorgfältig ausgearbeiteten hingegen „würden zwar bewundert, machten aber weniger „den Eindruck von einer Gottheit." Wie in Allem, so führte ihn auch in seiner Berührung mit dem Gottesdienste seine Kühnheit bis an die äußerste Gränze, und so geschah es, daß er beschuldigt wurde, in einem seiner Stücke die Eleusinischen Geheimnisse verrathen zu haben, und nur auf die

Fürbitte seines Bruders Amynias, der die in der Schlacht bey Salamis empfangenen Wunden vorzeigte, losgesprochen ward. Vielleicht glaubte er, in der dichterischen Mittheilung sey die Weihung zu den Mysterien schon mit enthalten, und niemanden werde auf diesem Wege etwas offenbart, der dessen nicht würdig sey.

Der tragische Styl des Aeschylus ist allerdings noch unvollendet, und schweift nicht selten in unverschmolzenen epischen und lyrischen Bestandtheilen aus. Abgerissen, unmäßig, hart ist er oft; kunstvollere Tragödien nach ihm zu dichten, war sehr möglich, in der fast übermenschlichen Großheit möchte er wohl immer unübertroffen bleiben, da ihn hierin sein glücklicher jüngerer Nebenbuhler, Sophokles, selbst nicht erreichte. Dieser that über ihn den Ausspruch, und kündigte sich dadurch als einen denkenden Künstler an: "Aeschylus thue das Rechte, aber ohne es zu wissen;" einfache Worte, die jedoch das ganz erschöpfen, was wir unter einem bewußtlos wirkenden Genius verstehen.

Sophokles fällt mit seinem Geburtsjahre zwischen die seines Vorgängers und des Euripides fast

in die Mitte hinein, so daß er etwa ein halbes Menschenalter von jedem absteht; die Angaben stimmen nicht ganz überein. Von beyden aber war er den größten Theil seines Lebens hindurch Zeitgenosse. Mit Aeschylus hat er häufig um den tragischen Epheukranz gerungen, und den Euripides, der doch gleichfalls ein hohes Alter erreichte, hat er noch überlebt. Es scheint, daß eine gütige Vorsehung an diesem einzigen Manne dem Menschengeschlechte, um im Sinne der alten Religion zu sprechen, die Würde und die Glückseligkeit seines Looses offenbaren wollte, indem sie ihm zu allem Göttlichen, was das Gemüth und den Geist schmücken und erheben kann, auch alle erdenkliche Segnungen des Lebens verlieh. Von wohlhabenden und angesehenen Eltern, als freyer Bürger des gebildetsten Staates von Griechenland gebohren zu seyn, dieß waren nur die ersten Voraussetzungen dazu. Schönheit des Leibes wie der Seele, und ungestörter Gebrauch von beyder Kräften in vollkommener Gesundheit bis an das äußerste Ziel des menschlichen Lebens; eine Erziehung in der gewähltesten Fülle der Gymnastik und Musik, deren jene so mächtig war,

schönen Naturanlagen Energie, diese, Harmonie zu ertheilen; die süße Blüthe der Jugend, und die reife Frucht des Alters; der Besitz und ununterbrochene Genuß der Poesie und Kunst, und die Ausübung heitrer Weisheit; Liebe und Achtung unter den Mitbürgern, Ruhm im Auslande, und das Wohlgefallen und die Gnade der Götter: dieß sind die allgemeinsten Züge von der Geschichte dieses frommen heiligen Dichters. Es ist als ob die Götter, unter denen er sich besonders dem Bacchus als dem Geber aller Freude und dem Bildner des vormals rohen Menschengeschlechtes durch Darstellung seiner tragischen Festspiele frühzeitig widmete, gewünscht hätten, ihn unsterblich zu machen, so lange schoben sie seinen Tod hinaus; und da dieß nicht möglich war, lösten sie sein Leben wenigstens so gelinde als möglich, um ihn unvermerkt eine Unsterblichkeit mit der andern, die lange Dauer seines irdischen Daseyns mit der Unvergänglichkeit seines Namens vertauschen zu lassen. Als ein Jüngling von sechszehn Jahren wurde er wegen seiner Schönheit gewählt, dem Chor der Jünglinge, welche nach der Schlacht bey Salamis (in welcher

Aeschylus mitgefochten und sie herrlich geschildert) den Paean um die aufgerichtete Trophäe aufführten, nach griechischer Sitte auf der Leyer spielend vorzutanzen; so daß die schönste Entfaltung seiner Jugendblüthe mit der glorwürdigsten Epoche des athenischen Volkes in demselben Moment zusammentraf. Ein Feldherrn-Amt verwaltete er zugleich mit Perikles und Thukydides, schon dem Greisenalter näher, und das Priesterthum eines einheimischen Heroen. Im fünf und zwanzigsten Jahre fing er an, Tragödien aufzuführen, zwanzigmal erwarb er den Sieg, öfter die zweyte Stelle, niemals die dritte; in dieser Bemühung fuhr er mit zunehmendem Gelingen fort, bis über sein neunzigstes Jahr hinaus, ja vielleicht rühren aus dieser späten Zeit einige seiner größten Werke her. Man hat die Sage, er sey von einem ältern Sohn oder Söhnen verklagt worden, weil er einen Enkel von einer andern Gattin zärtlicher liebte, als sey er vor Alter kindisch geworden, und nicht mehr im Stande sein Vermögen zu verwalten. Er habe statt aller Vertheidigung den Richtern seinen so eben gedichteten Oedipus in Kolonos, oder nach andern

den herrlichen Chor daraus, welcher Kolonos, seinen Geburtsort, verherrlicht, vorgelesen, und hierauf seyen die Richter ohne weiters bewundernd aus einander gegangen, und man habe ihn im Triumph nach Hause begleitet. Wenn es gegründet ist, daß er den eben genannten zweyten Oedipus so spät geschrieben, wie selbiger denn in der Entfernung von allem herben Ungestüm der Jugend, in der reifen Milde die Spuren davon an sich trägt, so gewährt uns dieß das Bild zugleich des liebenswürdigsten und ehrwürdigsten Alters. Wiewohl die abweichenden Sagen von seiner Todesart fabelhaft scheinen, so stimmen sie doch darin überein, und haben auch diese wahrhafte Bedeutung, daß er mit seiner Kunst oder etwas darauf Bezug habendem beschäftigt ohne Krankheit verschieden seyn soll; daß er also, wie ein grauer Schwan des Apollo sein Leben in Gesängen ausgehaucht. So achte ich auch die Geschichte, wie der lacedämonische Feldherr, welcher den Ort seiner väterlichen Begräbnisse verschanzt hatte, durch eine doppelte Erscheinung des Bacchus angemahnt worden sey, die Beerdigung des Sophokles daselbst zu gestatten, und

deßhalb einen Herold an die Athener gesandt, für wahrhaft, so wie alles, was dazu dient, die verklärte Ehrwürdigkeit dieses Mannes ins Licht zu stellen. Fromm und heilig nannte ich ihn in seinem eigenen Sinne. Aber wiewohl seine Werke ganz die antike Großheit, Anmuth und Einfalt athmen, ist er auch unter allen griechischen Dichtern derjenige, dessen Empfindungen am meisten Verwandtschaft mit dem Geiste unserer Religion haben.

Nur Eine Naturgabe war ihm versagt: eine tönende Stimme zum Gesange. Er konnte nur die harmonischen Ergießungen anderer Stimmen veranlassen und lenken, und soll daher auch die vorher bestehende Sitte, daß der Dichter in seinen Stücken selbst mitspielte, für sich aufgehoben, und nur ein einzigesmal (wieder ein sehr bedeutender Zug) als der blinde Sänger Thamyris erscheinend die Cither gespielt haben.

In so fern Aeschylus, welcher die tragische Poesie von der ersten Rohheit zu der Würde seines Kothurns ausgebildet hatte, ihm voranging, steht Sophokles in einem historischen Kunstverhältnisse zu ihm, worin ihm freylich die Unternehmungen

jenes ursprünglichen Meisters zu Statten kamen, so daß Aeschylus als der entwerfende Vorgänger, Sophokles als der vollendende Nachfolger erscheint. Die kunstreichere Verfassung der Dramen des letzt genannten ist leicht zu bemerken: die Einschränkung des Chores im Verhältniß zum Dialog, die Ausbildung der Rhythmen und der reinen attischen Diction, die Einführung mehrerer Personen, die reichere Verknüpfung der Fabeln, die Vermannichfaltigung der Vorfälle, und die vollständigere Entwicklung, das ruhigere Festhalten aller Momente der Handlung, und die mehr theatralische Heraushebung des entscheidenden, die vollkommnere Abrundung des Ganzen, auch schon äußerlich betrachtet. Allein es ist noch etwas anderes, wodurch er den Aeschylus überstrahlt, und die Gunst des Schicksals verdiente, einen solchen Vorgänger gehabt zu haben, und mit ihm an denselben Gegenständen zu wetteifern: ich meyne die innere harmonische Vollendung seines Gemüths, vermöge deren er jede Pflicht des Schönen aus Neigung erfüllte, und dessen freyer Trieb von einem bis zur Durchsichtigkeit klar gewordenen Selbstbewußtseyn begleitet war. An

Kühnheit den Aeschylus zu übertreffen dürfte unmöglich seyn: ich halte aber dafür, daß Sophokles nur wegen seiner weisen Mäßigung weniger kühn erscheint, da er überall mit größtem Nachdruck zu Werke geht, ja vielleicht mit durchgeführterer Strenge, wie ein Mensch, der seine Gränzen genau kennt, innerhalb derselben desto zuversichtlicher auf seinen Rechten besteht. Wie Aeschylus gern alles in die Empörungen der titanischen Urwelt hinausspielt, so scheint Sophokles sich hingegen der Göttererscheinungen nur nothwendigerweise zu bedienen: er bildete Menschen, wie das Alterthum allgemein eingestand, besser, das heißt, nicht, sittlicher und fehlerfreyer, sondern schöner und edler als die wirklichen, und indem er alles in dem menschlichsten Sinne nahm, fiel ihm zugleich die höhere Bedeutung zu. Allem Anscheine nach ist er auch in der szenischen Ausschmückung gemäßigter gewesen als Aeschylus, hat vielleicht gewähltere Schönheit, aber nicht so kolossalen Pomp wie dieser gesucht.

Als charakteristisch haben die Alten an diesem Dichter die angebohrne Süßigkeit und Anmuth

gepriesen, wegen deren sie ihn die attische Biene nannten. Wer zum Gefühl dieser Eigenschaft hindurch gedrungen ist, der darf sich schmeicheln, daß ihm der Sinn für die antike Kunst aufgegangen sey, denn die heutige Empfindsamkeit möchte, weit entfernt in jenes Urtheil einstimmen zu können, vielmehr in den sophokleischen Tragödien, sowohl was die Darstellung körperlicher Leiden betrifft, als in den Gesinnungen und Anordnungen, vieles unerträglich herbe finden.

Im Verhältniß zu der großen Fruchtbarkeit des Sophokles, da er nach Einigen hundert und dreyßig Stücke geschrieben haben soll (wovon aber der Grammatiker Aristophanes siebzehen für unächt erklärte), nach den mäßigsten Angaben achzig, ist uns freylich von ihm wenig übrig geblieben, da wir nur sieben haben. Doch hat uns der Zufall dabey gut bedacht, indem sich hierunter verschiedene finden, die bey den Alten als seine vorzüglichsten Meisterwerke anerkannt waren, wie die Antigone, die Elektra, und beyde Oedipus; auch sind sie ziemlich unverstümmelt und mit unverdorbenem Text auf uns gekommen. Von den neuern

Kunstrichtern ist ohne Grund meistens der erste Oedipus, und der Philoktetes vor allen andern bewundert worden: jener wegen der künstlichen Verwicklung, bey welcher die schreckliche, selbst die Neugierde spannende Katastrophe (welches letzte in den griechischen Tragödien so selten der Fall ist) unvermeidlich durch eine Folge unter einander zusammenhängender Veranlassungen herbeygeführt wird; dieser wegen der meisterhaften Charakteristik und der schönen Gegensätze zwischen den drey Hauptfiguren, auch dem einfachen Bau des Stückes, da bey so wenigen Personen alles aus den wahrsten Triebfedern abgeleitet ist. Aber die sämtlichen Tragödien des Sophokles glänzen jede mit eigenthümlichen Vorzügen. In der Antigone ist der Heroismus in der reinsten Weiblichkeit dargestellt, im Ajax das männliche Ehrgefühl in seiner ganzen Stärke; in den Trachinerinnen (nach unserer Weise zu benennen, dem sterbenden Herkules) wird der weibliche Leichtsinn der Dejanira durch ihren Tod schön abgebüßt, und das herkulische Leiden ist würdig geschildert; die Elektra zeichnet sich durch Energie und Pathos aus; im Oedipus zu Ko-

lonos herrscht die mildeste Rührung, und es ist über das Ganze die größte Anmuth verbreitet. Den Werth dieser Stücke gegen einander zu wägen, unternehme ich nicht: doch gestehe ich, daß ich eine besondere Vorliebe für das letztgenannte Stück habe, weil es mir die Persönlichkeit des Sophokles am meisten auszusprechen scheint. Da dieses Stück überhaupt der Verherrlichung von Athen, und seines Geburtsfleckens insbesondere gewidmet ist, so scheint er es auch mit besonderer Liebe gearbeitet zu haben.

Am wenigsten wird gewöhnlich der Ajax und die Antigone verstanden. Man kann es nicht begreifen, daß diese Stücke noch so lange nach dem fortspielen, was wir die Katastrophe zu nennen pflegen. Ich werde darüber weiter unten noch eine Bemerkung machen.

Die Geschichte des Oedipus ist unter allen Schicksals-Fabeln, welche die alte Mythologie enthält, vielleicht die sinnreichste; jedoch scheinen mir andere, wie zum Beyspiel die von der Niobe, welche ohne solche Verflechtung von Vorfällen ganz einfach sowohl den menschlichen Uebermuth, als die über ihn von den Göttern verhängte Strafe in kolossalen Maaßstabe darlegen, in einem größern

Sinne gedacht. Was der vom Oedipus einen weniger hohen Charakter giebt, ist eben die Intrigue, welche darin liegt. Intrigue ist nämlich im dramatischen Sinne eine Verwickelung, welche aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle entspringt, und dieß findet offenbar in den Schicksalen des Oedipus Statt, da alles, was seine Eltern und er selbst thun, um den geweissagten Greueln zu entgehen, ihn denselben entgegen führt. Was aber dieser Fabel eine große und furchtbare Deutung giebt, ist der wohl meistens dabey übersehene Umstand, daß es eben der Oedipus ist, welcher das von der Sphinx aufgegebene Räthsel, das menschliche Daseyn betreffend, gelöst hat, dem sein eigenes Leben ein unentwirrbares Räthsel blieb, bis es ihm allzuspät auf die entsetzlichste Art aufgeklärt ward, da alles unwiederbringlich verlohren war. Dieß ist ein treffendes Bild anmaßlicher menschlicher Weisheit, die immer auf das allgemeine geht, ohne daß ihre Besitzer davon die rechte Anwendung auf sich selbst zu machen wissen.

Mit dem herben Schlusse des ersten Oedipus wird man durch die Heftigkeit, das argwöhnische

und herrische Wesen des Oedipus in so weit ausgesöhnt, daß das Gefühl nicht bis zur entschiedenen Empörung gegen ein so grausames Schicksal kommt. Von dieser Seite mußte der Charakter des Oedipus also aufgeopfert werden, welcher dagegen durch die väterliche Fürsorge und den heldenmüthigen Eifer für die Rettung des Volkes gehoben ist, der ihn durch redliches Forschen nach dem Urheber des Verbrechens seinen Untergang beschleunigen läßt. Auch war es nöthig, des Gegensatzes wegen mit seinem nachherigen Elende, ihn in der Art, wie er dem Tiresias und Kreon begegnet, noch mit dem ganzen Stolz der Herrscherwürde umkleidet auftreten zu lassen. Ueberhaupt läßt sich schon in seinen früheren Handlungen das Argwöhnische und Heftige bemerken; jenes darin, wie er sich über die Beschuldigung, er sey dem Polybos untergeschoben, nicht bey dessen Versicherungen beruhigen kann; dieses in dem so blutig ausfallenden Zwist mit dem Lajus. Dieser Charakter scheint ihm von beyden Eltern angeerbt zu seyn. Der übermüthige Leichtsinn der Jokaste, womit diese über die Orakel, als durch den Ausgang nicht bestätigt, spottet, aber bald dar-

auf die Buße dafür an sich selbst vollzieht, ist zwar nicht in ihn übergegangen: vielmehr ehrt ihn die Reinheit des Gemüthes, womit er vor den geweissagten Verbrechen so sorgfältig flieht, und wodurch seine Verzweiflung, sie dennoch begangen zu haben, natürlich aufs äußerste gesteigert werden muß. Furchtbar ist seine Verblendung, wie ihm die Aufklärung schon so nahe liegt; z. B. da er die Jokaste fragt: wie Lajus ausgesehen habe, und diese erwiedert, er habe eben weiße Haare bekommen, sonst sey er an Gestalt dem Oedipus nicht eben unähnlich gewesen. Auf der andern Seite ist es wieder ein Zug ihres Leichtsinnes, daß sie die Aehnlichkeit mit ihrem Gemahle, woran sie ihn als Sohn hätte erkennen sollen, nicht gehörig beachtet hat. So läßt sich bey näherer Zergliederung in jedem Zuge die äußerste Schicklichkeit und Bedeutsamkeit nachweisen. Nur da man gewohnt ist, den Sophokles auch als correct anzupreisen, und besonders an diesem Oedipus die vortrefflich beobachtete Wahrscheinlichkeit rühmt, muß ich bemerken, daß eben dieß Stück ein Beweis ist, wie hierin die alten Künstler ganz andern Grundsätzen folgten, als

jene Kritiker. Denn sonst wäre es allerdings eine große Unwahrscheinlichkeit, daß Oedipus sich in so langer Zeit nie zuvor nach den Umständen vom Tode des Lajus erkundiget hat, daß die Narben an seinen Füßen, ja selbst der Name, den er davon führt, die Jokaste keinen Verdacht haben schöpfen lassen, u. s. w. Allein die Alten entwarfen ihre Kunstwerke nicht für den berechnenden prosaischen Verstand, und eine Unwahrscheinlichkeit, die erst durch Zergliederung gefunden wird, die nicht im Umkreise der Darstellung selbst liegt, galt ihnen für keine.

Der verschiedene Charakter des Aeschylus und Sophokles zeigt sich nirgends auffallender, als in den Eumeniden und dem Oedipus zu Kolonos, da beyde Stücke einen ähnlichen Zweck haben. Athen soll nämlich als der heilige Wohnsitz der Gesetzmäßigkeit und der milden Menschlichkeit verherrlicht, und abgebüßte Verbrechen ausländischer Helden-Familien sollen auf diesem Gebiete durch eine höhere Vermittlung letztlich gesühnet werden; auch wird daraus dem attischen Volke ein fortdauerndes Heil prophezeyt. Bey dem patriotischen und Freyheit athmenden Aeschylus geschieht dieß durch eine

gerichtliche Handlung; bey dem frommen Sophokles durch eine religiöse: und zwar ist es die Todesweihe des Oedipus, dem, da er durch das Bewußtseyn unwillkührlicher Verbrechen und langes Elend gebeugt ist, die Götter dadurch gleichsam eine Ehrenerklärung thun, als hätten sie es mit dem furchtbaren, an ihm gegebenen Beyspiel nicht gegen ihn insbesondere gemeynt, sondern nur dem Menschengeschlecht überhaupt eine ernste Lehre geben wollen. Sophokles, dem das ganze Leben ein fortwährender Gottesdienst ist, liebt es überhaupt, den letzten Augenblick desselben, gleichsam als den einer höheren Feyer, möglichst zu schmücken, und er flößt damit eine ganz andere Rührung ein, als die, welche der Gedanke der Sterblichkeit überhaupt erregt. Daß der geplagte, abgemüdete Oedipus im Hain der Furien endlich Ruhe und Frieden findet, eben an der Stelle, von welcher jeder andere Mensch mit unheimlichem Grausen flieht, er, dessen Unglück gerade daher entsprungen ist, unbewußt und ohne Warnung eines innern Gefühls das gethan zu haben, wovor allen Menschen schaudert; darin liegt ein tiefer und geheimnißvoller Sinn.

Die attische Bildung, Besonnenheit, Mäßigung, Gerechtigkeit, Milde und Großmuth hat Aeschylus majestätischer in der Person der Pallas gezeigt; Sophokles, der so gern alles Göttliche in das Gebiet der Menschheit zog, feiner entwickelnd am Theseus. Wer den hellenischen Heroismus im Gegensatz mit dem barbarischen genauer kennen zu lernen wünscht, den würde ich auf diesen Charakter verweisen.

Beym Aeschylus muß, damit der Verfolgte gerettet, und das Land der Segnungen theilhaftig werde, erst die nächtliche Entsetzlichkeit der Furien das Blut des Zuschauers erstarren machen und sein Haar emporsträuben, der ganze Grimm dieser Nachgöttinnen muß sich zuvor erschöpfen: der Uebergang zu ihrem friedlichen Abzuge ist desto wunderwürdiger; es ist, als ob das ganze Menschengeschlecht von ihnen erlöst würde. Beym Sophokles erscheinen sie nicht selbst, sondern sind ganz im Hintergrunde gehalten; sie werden nicht einmal mit ihrem eigentlichen Namen, sondern nur durch schonende Bezeichnungen genannt. Aber eben das diesen Töchtern der Nacht angemeßne Dunkel und die

Ferne begünstigt ein stilles Grauen, an welchem die körperlichen Sinne gar keinen Antheil haben. Daß endlich der Hain der Furien mit der Lieblichkeit eines südlichen Frühlings überkleidet ist, vollendet die süße Anmuth der Dichtung, und wenn ich für die sophokleische Poesie ein Sinnbild aus seinen eigenen Tragödien wählen soll, so möchte ich sie eben als einen heiligen Hain der dunkeln Schicksals-Göttinnen beschreiben, worin Lorbeer, Oelbäume und Weinreben grünen, und die Lieder der Nachtigallen unaufhörlich tönen.

Zwey Stücke des Sophokles beziehen sich, der griechischen Sinnesart gemäß, auf die heiligen Rechte der Todten und die Wichtigkeit der Beerdigung: in der Antigone geht die ganze Handlung hievon aus, und im Ajax findet sie dadurch erst einen befriedigenden Schluß.

Das weibliche Ideal in der Antigone ist von großer Strenge, so daß es allein hinreichend wäre, allen den süßlichen Vorstellungen von Griechheit, die neuerdings gäng und gebe geworden sind, ein Ende zu machen. Ihr Unwillen, da sich Ismene weigert, Theil an ihrem kühnen Entschlusse zu

nehmen; die Art, wie sie nachher die über ihre Schwäche reuige Ismene, welche sich anbietet, ihre heldenmüthige Schwester nun wenigstens im Tode zu begleiten, zurückweist, gränzt an Härte; ihr Schweigen und ihre Reden gegen den Kreon, wodurch sie ihn reizt, seinen tyrannischen Entschluß zu vollstrecken, zeugt von unerschütterlichem männlichem Muthe. Allein der Dichter hat das Geheimniß gefunden, das liebevolle weibliche Gemüth in einer einzigen Zeile zu offenbaren, indem sie dem Kreon auf die Vorstellung, Polynices sey ja ein Feind des Vaterlandes gewesen, antwortet:

"Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da."

Auch hält sie die Ausbrüche ihres Gefühls nur so lange zurück, als dadurch die Festigkeit ihres Entschlusses hätte zweydeutig werden können. Wie sie unwiderruflich zum Tode geführt wird, ergießt sie sich in die zartesten und rührendsten Klagen über ihren herben frühzeitigen Tod, und verschmäht es nicht, sie die sittsame Jungfrau, auch die verlohrne Brautfeyer, und die ungenoßnen ehelichen Segnungen zu beweinen. Dagegen verräth sie mit keiner Sylbe eine Neigung für den Haemon, ja sie

erwähnt diesen liebenswürdigen Jüngling nirgends *). Durch die besondere Neigung nach einem solchen Heldenentschlusse, noch an das Leben gefesselt zu werden, wäre Schwäche gewesen; jene allgemeinen Gaben, womit die Götter das Leben schmücken, ohne Wehmuth zu verlassen, wäre der frommen Heiligkeit ihres Gemüthes nicht gemäß.

Auf den ersten Blick kann der Chor in der Antigone schwach scheinen, indem er sich so ohne Widerrede den tyrannischen Befehlen des Kreon fügt, und nicht einmal eine Vorstellung zu Gunsten der jungen Heldin versucht. Allein diese muß mit ihrem Entschluß und ihrer That ganz allein stehen, um recht verherrlicht zu werden, sie darf nirgends eine Stütze, einen Anhalt finden. Die Unterwürfigkeit des Chors vermehrt auch den Eindruck von der Unwiderstehlichkeit der königlichen Befehle. So müssen selbst seinen letzten Anreden an die Antigone noch schmerzliche Erwähnungen eingemischt

*) Barthelemy versichert zwar das Gegentheil; aber die Zeile, worauf er sich bezieht, gehört nach den besseren Handschriften und dem Zusammenhange der ganzen Stelle der Ismene.

seyn, damit sie den Kelch der irdischen Leiden ganz austrinke. Weit anders ist der Fall in der Elektra, wo der Chor so theilnehmend und aufmunternd für die beyden Hauptpersonen seyn mußte, da sich gegen ihre Handlung mächtige sittliche Gefühle auflehnen, wie andre dazu anspornen, statt daß ein solcher innerer Zwist bey der That der Antigone gar nicht Statt findet, sondern bloß äußere Schrecknisse sie davon abhalten sollen.

Nach Vollendung der That und überstandenem Leiden dafür, bleibt noch die Züchtigung des Uebermuthes zurück, welche den Untergang der Antigone rächt: nur die Zerstörung der ganzen Familie des Kreon und seine eigene Verzweiflung ist eine würdige Todtenfeyer für ein so kostbares hingeopfertes Leben. Deswegen muß die vorher nicht erwähnte Gattin des Königs noch ganz gegen das Ende erscheinen, bloß um das Unglück zu hören und sich umzubringen. Dem griechischen Gefühl wäre es unmöglich gewesen, mit dem Untergange der Antigone ohne abbüßende Vergeltung das Gedicht für geschlossen zu halten.

Auf ähnliche Art verhält es sich im Ajax. Den Uebermuth, wodurch er mit entehrendem Wahnsinn gestraft worden, hat er durch die tiefe Scham, die ihn bis zum Selbstmorde treibt, abgebüßt. Weiter darf die Verfolgung des Unglücklichen nicht gehen, und da man noch seine Leiche durch verweigerte Bestattung schmähen will, tritt Ulyß ins Mittel, eben der, welchen Ajax für seinen Todfeind gehalten, und welchem Pallas in der grausenerregenden Eingangs-Szene an dem Beyspiele des verwirrten Ajax die Nichtigkeit des Menschengeschlechtes gezeigt hat: er erscheint gleichsam als die personifizirte Mäßigung, welche dem Ajax, wenn er sie besessen hätte, vor seinem Fall bewahrt haben würde.

Der Selbstmord ist häufig in der alten Mythologie, wenigstens in der tragisch umgebildeten, aber er geschieht mehrentheils, wo nicht in Wahnsinn, doch in einem Zustande von Leidenschaft, nach einem plötzlich erlebten Unglück, der keiner Ueberlegung Raum läßt. Solche Selbstmorde, dergleichen die der Jokaste, des Haemon und der Eurydice, endlich der Dejanira sind, kommen nur als untergeordnete Zuthat in den tragischen Gemählden des

Sophokles vor; der Selbstmord des Ajax ist ein besonnener Entschluß, eine freye That, und dadurch würdig, der Hauptgegenstand zu seyn. Er ist nicht die letzte verderbliche Krisis einer schleichenden Gemüthskrankheit, wie so oft in der schwächlichen neueren Zeit; noch weniger jener mehr theoretische Ueberdruß des Lebens, auf die Ueberzeugung von dessen Unwerth gegründet, der viele spätere Römer sowohl nach epikureischen als nach stoischen Grundsätzen dahin brachte, ihre Tage abzukürzen. Ajax wird durch kein unmännliches Verzagen seinem rauhen Heldenthume ungetreu. Sein Wahnsinn ist vorüber, auch die erste Trostlosigkeit nach dem Erwachen daraus; erst nach der vollkommensten Rückkehr zu sich selbst, da er die Tiefe des Abgrundes ermißt, worin ihn sein Uebermuth durch ein göttliches Verhängniß gestürzt hat, da er seine Lage als unheilbar zerrüttet überschaut: seine Ehre durch die ihm abgesprochenen Waffen Achills gekränkt, der Ausbruch seiner rächerischen Wuth über dieß Unrecht misglückt, und in der Verblendung auf wehrlose Heerden abgelenkt, er selbst nach einer langen tadellosen Heldenlaufbahn seinen Feinden

ein Ergötzen, den Griechen ein Spott und ein Greuel, seinem preiswürdigen Vater, sollte er so zu ihm zurückkehren, eine Schmach geworden; entscheidet er nach seinem Wahlspruche. „rühmlich leben, oder rühmlich sterben," daß ihm nur der letzte Ausweg übrig bleibe. Selbst die Verstellung, vielleicht die erste seines Lebens, wodurch er seine Gefährten beruhigt, um seinen Entschluß ungestört ausführen zu können, muß ihm als Seelenstärke angerechnet werden. Seinem unmündigen Sohne, dem künftigen Trost seiner verlassenen Eltern, verordnet er den Teucer zum Pfleger, und stirbt wie Cato nicht eher, als bis er die Angelegenheiten der Seinigen besorgt hat. Wie Antigone in ihrer weiblichen Zartheit, so scheint er auf seine wilde Weise in der letzten Rede noch die Herrlichkeit des Sonnenlichtes zu fühlen, von dem er scheidet. Sein rauher Muth verschmäht das Erbarmen, und erregt es um so durchdringender. Welch ein Bild des Erwachens aus dem Taumel der Leidenschaft, wie sich das Zelt öffnet, wo er mitten unter den erwürgten Heerden wehklagend am Boden sitzt!

Wie Ajax in unauslöschlicher Beschämung durch einen raschen Entschluß das Leben von sich wirft, so trägt Philoktet dessen mühselige Bürde unter jahrelangem Elende mit ausharrender Geduld. Wie jenen seine Verzweiflung, so adelt diesen seine Standhaftigkeit. Wo der Trieb der Selbsterhaltung mit keiner sittlichen Triebfeder in Streit geräth, da darf er sich in seiner ganzen Stärke äussern. Die Natur hat alle athmenden Wesen damit ausgerüstet, und der Nachdruck, womit sie den Andrang feindseliger Mächte von ihrem Daseyn abwehren, ist ein Beweis ihrer Vortrefflichkeit. Es ist wahr, in der Gegenwart jener menschlichen Gesellschaft, die ihn ausgestoßen, und in der Abhängigkeit von ihrer Uebermacht würde Philoktet eben so wenig leben wollen wie Ajax. Aber er findet sich der Natur allein gegenüber, er verzagt nicht vor ihrem gegen ihn so abschreckenden Antlitz, und dringt dennoch zu dem Mutterbusen der liebenden Pflegerin hindurch. Auf ein ödes Eiland gebannt, von einer unheilbaren Wunde gepeinigt, einsam und hülflos wie er ist, verschafft ihm sein Geschoß Nahrung von den Vögeln des Waldes,

der Felsen trägt lindernde Heilkräuter, die Quelle beut einen frischen Trunk, seine Höhle gewährt ein Obdach und Kühlung im Sommer, beym Winterfrost erwärmt ihn der Mittagsstrahl oder angezündetes Reisig, selbst die wüthenden Anfälle seiner Schmerzen müssen sich zuletzt erschöpfen, und in erquickenden Schlaf auflösen. Ach es sind eben die verkünstelnden Auszierungen, der lästige erschlaffende Ueberfluß ist es, was gleichgültig gegen den Werth des Lebens macht: entkleidet es von allen fremden Zuthaten, überladet es mit Leiden, daß kaum das nackte Daseyn übrig bleibt, und noch wird dessen Süßigkeit vom Herzen aus mit jedem Pulsschlage durch die Adern rinnen. Der Arme, Unglückselige! Zehn Jahre lang hat er es ausgestanden, und er lebt noch, er hängt noch am Leben und an der Hoffnung. Welche innige Wahrheit spricht aus diesem allem! Was aber am tiefsten für den Philoktet rührt, ist, daß er, den ein Misbrauch der Gewalt aus der Gesellschaft verstoßen, so bald sie sich ihm wieder nähert, ihrem zweyten noch verderblicheren Uebel, der Falschheit begegnet. Die Aengstigung, er möchte seines letzten Hülfsmittels,

des Bogens, beraubt werden, würde dem Zuschauer zu peinlich seyn, wenn man nicht vom Anfange an ahndete, der offne gerade Neoptolem werde die wider Willen erlernte Rolle des Betrugs nicht bis zu Ende durchführen können. Nicht mit Unrecht wendet sich der Getäuschte von den Menschen ab, zu jenen leblosen Gefährten zurück, womit ihn das angebohrne Bedürfniß der Geselligkeit vertraut gemacht hat. Er ruft die Insel und ihre Vulcane als Zeugen des neuen Unrechtes an, das ihm widerfährt; er glaubt, sein geliebter Bogen empfinde Schmerz darüber, ihm entrissen zu seyn; endlich nimmt er mit Wehmuth Abschied von seiner wirthlichen Höhle, von den Quellen, ja von der wogenumrauschten Klippe, von wo aus er so oft vergeblich ins Meer hinausgeschaut: so liebend ist das unverstörte Gemüth des Menschen.

Ueber das körperliche Leiden Philoktets, und die Art es darzustellen hat sich Lessing in seinem Laokoon gegen Winkelmann erklärt, und Herder hat wiederum in den kritischen Wäldern Lessingen widersprochen. Beyde letztgenannten haben bey dieser Gelegenheit sonst viel treffendes über das

Stück bemerkt, wiewohl wir darin Herdern beypflichten müssen, daß Winkelmann Recht gehabt zu behaupten, des Sophokles Philoktet leide wie Laokoon in der berühmten Gruppe, nämlich mit dem zurückgehaltenen Schmerz einer nie ganz erliegenden Heldenseele.

Die Trachinerinnen scheinen mir an Werth so weit unter den übrigen auf uns gekommenen Stücken des Sophokles zu stehen, daß ich eine Begünstigung für die Vermuthung zu finden wünschte, diese Tragödie, zwar in demselben Zeitalter, in seiner Schule, vielleicht von seinem Sohne Jophon gedichtet, sey durch Irrthum auf seinen Namen geschoben worden. Manches, sowohl in dem Bau und der Anlage, als in der Schreibart des Stückes, kann verdächtig scheinen; verschiedne Kunstrichter haben schon bemerkt, das ohne Veranlassung anhebende Selbstgespräch der Dejanira habe nicht den Charakter der sophokleischen Prologe. Sind aber auch im Ganzen die Kunstmaximen des Dichters beobachtet, so ist es oberflächlich geschehen; man vermißt das tiefe Gemüth des Sophokles. Da indessen niemand im Alterthume die Aechtheit bezweifelt zu haben scheint, auch Cicero die Klage des

Herkules daraus, als aus einem Werke des Sophokles zuversichtlich anführt, so muß man sich wohl begnügen zu sagen, der Tragiker sey hier einmal unter seiner gewöhnlichen Höhe geblieben.

Uebrigens kommt hiebey die Frage in Anregung, welche den Kritiker in Absicht auf die Werke des Euripides noch weit mehr beschäftigen kann: in wie fern Erfindung und Ausführung eines Schauspiels ausschließend von Einem herrühren muß, damit er für dessen Urheber gelten könne. Die dramatische Litteratur bietet häufig Beyspiele von Schauspielen dar, die durch Mehrere gemeinschaftlich verfertigt wurden. Vom Euripides ist es bekannt, daß er sich bey der Ausführung seiner Stücke von einem gelehrten Diener, Kephisophon, helfen ließ; vielleicht überlegte er mit ihm auch deren Entwurf. Es scheint allerdings, daß sich damals in Athen dramatische Kunstschulen gebildet hatten, von der Art, wie sie immer zu entstehen pflegen, wenn ein poetisches Vermögen mit öffentlichem Wetteifer und mit großer Fülle und Rüstigkeit in Ausübung gebracht wird: Kunstschulen, welche Schüler von solcher Vortrefflichkeit und so verwand-

tem Geiste enthalten, daß der Meister ihnen einen Theil der Ausführung, ja sogar der Anlage anvertrauen, und dennoch unbeschadet seines Ruhmes alles auf seinen Namen gehen lassen kann. So waren die Mahlerschulen des sechzehnten Jahrhunderts beschaffen, und jedermann weiß, welche scharf sondernde Kritik dazu gehört, um z. B. bey vielen Bildern Raphaels auszumachen, wie viel davon eigentlich von ihm selbst herrührt. Sophokles hatte seinen Sohn Jophon zur tragischen Kunst erzogen, er konnte sich also leicht von ihm bey der Ausführung Hülfe leisten lassen, besonders da die Tragödien, um mit um den Preis zu werben, zu bestimmten Zeiten fertig und eingelernt seyn mußten; er mochte auch gegenseitig in die von jenem ursprünglich entworfenen Werke stellenweise hineinarbeiten, und die so entstandenen Stücke, worin man unverkennbare Züge des Meisters wahrnahm, wurden dann natürlich bald unter dem berühmteren Namen verbreitet.

Fünfte Vorlesung.

Wenn man den Euripides für sich allein betrachtet, ohne Vergleichung mit seinen Vorgängern, wenn man manche seiner bessern Stücke, und in andern einzelne Stellen aussondert, so muß man ihm außerordentliche Lobsprüche ertheilen. Stellt man ihn hingegen in den Zusammenhang der Kunstgeschichte, sieht man in seinen Stücken immer auf das Ganze, und wiederum auf sein Streben überhaupt, das sich in den auf uns gekommenen sämtlich offenbart, so kann man nicht umhin, ihn vielfältig und strenge zu tadeln. Von wenigen Schriftstellern läßt sich mit Wahrheit so viel gutes und übles sagen. Er war ein unendlich sinnreicher

Kopf, in den mannichfaltigsten Künsten des Geistes gewandt: aber einer Fülle von glänzenden und liebenswürdigen Eigenschaften stand bey ihm nicht der erhabne Ernst des Gemüthes noch die strenge künstlerische Weisheit ordnend vor, die wir am Aeschylus und Sophokles verehren. Er strebt immer nur zu gefallen, gleichviel durch welche Mittel. Darum ist er sich selbst so ungleich; manchmal hat er hinreißend schöne Stellen, andre Male versinkt er in wahre Gemeinheiten. Bey allen seinen Fehlern besitzt er eine wunderwürdige Leichtigkeit, und einen gewissen einschmeichelnden Reiz.

Diese Vorerinnerung hielt ich für nöthig, da man mir sonst wegen des folgenden vorwerfen möchte, ich sey mit mir selbst im Widerspruch, indem ich kürzlich in einer kleinen französischen Schrift die Vorzüge von einem Stück des Euripides im Vergleich mit Racine's Nachbildung zu entwickeln mich bemüht habe. Dort heftete ich meine Aufmerksamkeit auf das Einzelne, und zwar an einem der vorzüglichsten Werke dieses Dichters; hier gehe ich von den allgemeinsten Gesichtspunkten und den höchsten Kunstfoderungen aus, und muß meine

Begeisterung für die alte Tragödie, damit sie nicht als blind und übertrieben erscheine, durch scharfe Prüfung der Spuren von Ausartung und Verfall rechtfertigen.

Man kann die Vollkommenheit in der Kunst und Poesie mit dem Gipfel eines steilen Berges vergleichen, wo sich eine hinaufgewälzte Last nicht lange erhalten kann, sondern sogleich an der andern Seite unaufhaltsam wieder hinunter rollt. Dieß geht nach den Gesetzen der Schwere schnell und mit Leichtigkeit vor sich, es sieht sich bequem mit an, denn die Masse folgt ihrem natürlichen Hange; während das mühsame Hinanstreben ein gewissermaßen peinlicher Anblick ist. Daher kommt es z. B. daß Mahlereyen aus den Zeiten des Verfalles der Kunst dem Auge der Ungelehrten weit besser gefallen als die, welche dem Zeitpunkte ihrer Vollendung vorangehen. Der ächte Kenner hingegen wird die Gemählde der Zuccheri und Andrer, welche den Ton angaben, als die großen Schulen des sechszehnten Jahrhunderts in leere oberflächliche Manier ausarteten, an innerm Werth unendlich tief unter die Werke eines Mantegna, Perugino

und ihrer Zeitgenossen stellen. Oder man denke sich auch die höchste Vollendung der Kunst als einen Brennpunkt; in gleicher Entfernung diesseits und jenseits desselben nehmen die gesammelten Strahlen einerley Raum ein, aber an dieser Seite streben sie zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zusammen, an jener fliehen sie bis zur gänzlichen Zerstreuung aus einander.

Wir haben noch einen besondern Grund, die Ausschweifungen dieses Dichters ohne Schonung zu rügen: nämlich, daß unser Zeitalter an ähnlichen Gebrechen krankt, als die waren, welche dem Euripides unter seinen Zeitgenossen so viel Gunst, wenn auch nicht gerade Achtung verschafften. Wir haben eine Menge Schauspiele erlebt, welche an Gehalt und Form zwar unermeßlich tief unter denen des Euripides stehen, aber ihnen darin verwandt sind, daß sie durch weichliche, zuweilen sogar zarte Rührungen das Gefühl bestechen, während ihre Richtung im ganzen auf eine wahre sittliche Freygeisterey hinausgeht.

Was ich hierüber sagen werde, ist großentheils nicht einmal neu. Wiewohl die Neueren nicht

selten den Euripides seinen beyden Vorgängern vorgezogen, ihn mehr als diese gelesen, bewundert und nachgeahmt haben: sey es nun, daß sie durch die größere Verwandtschaft der Ansichten und Gesinnungen angezogen, oder durch einen misverstandenen Ausspruch des Aristoteles irre geleitet wurden; so läßt sich nachweisen, daß viele Alte, zum Theil schon Zeitgenossen des Euripides eben so geurtheilt, wie ich. Im Anacharsis findet man dieß Gemisch von Lob und Tadel wenigstens angedeutet, wiewohl der Verfasser alles mildert, nach seiner Absicht, die griechischen Hervorbringungen jeder Art im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen.

Wir haben einige beißende Aussprüche des Sophokles über den Euripides, wiewohl jener so entfernt von aller Künstler-Eifersucht war, daß er den Tod des letzteren betrauerte, und bey einem kurz hernach aufzuführenden Stücke seinen Schauspielern den Schmuck der Kränze nicht gestattete. Die Beschuldigungen des Plato gegen die tragischen Dichter, sie gäben die Menschen allzusehr der Gewalt der Leidenschaften hin, und machten sie weichlich, indem sie ihren Helden übermäßige Kla-

gen in den Mund legten, halte ich mich berechtigt, insbesondre auf den Euripides zu beziehen, weil in Bezug auf seine Vorgänger ihr Ungrund allzu einleuchtend wäre. Die spottenden Angriffe des Aristophanes sind bekannt, aber nicht immer gehörig gewürdigt und verstanden worden. Aristoteles bringt manchen bedeutenden Tadel vor, und wenn er den Euripides den am meisten tragischen Dichter nennt, schreibt er ihm keinesweges die größte Vollkommenheit in der tragischen Kunst überhaupt zu, sondern er meynt damit die Wirkung, welche durch unglückliche Ausgänge erreicht wird; denn er fügt sogleich hinzu: "wiewohl er das übrige nicht gut anordnet." Der Scholiast des Euripides endlich enthält manche kurze und bündige Kritiken über einzelne Stücke, worunter sich wohl Urtheile der alexandrinischen Kritiker erhalten haben könnten, jener Kritiker, unter denen Aristarch durch seinen gründlichen Scharfsinn verdiente, daß sein Name zur Bezeichnung eines Kunstkenners sprüchwörtlich gebraucht wird.

Im Euripides finden wir das Wesen der alten Tragödie nicht mehr rein und unvermischt; ihre

charakteristischen Züge sind schon zum Theil verlöscht. Wir haben diese besonders in die darin herrschende Idee des Schicksals, in die idealische Darstellung, und in die Bedeutung des Chores gesetzt.

Der Begriff des Schicksals war freylich von seinen Vorgängern auf ihn vererbt, der Glaube daran wird nach tragischem Gebrauch von ihm eingeschärft, aber dennoch ist beym Euripides das Schicksal selten der unsichtbare Geist der ganzen Dichtung, der Grundgedanke der tragischen Welt. Wir haben gesehen, daß diese Idee nach strengeren oder milderen Ansichten gefaßt werden kann; daß die nächtliche Furchtbarkeit des Schicksals im Zusammenhange einer ganzen Trilogie sich bis zu Andeutungen einer weisen und gütigen Vorsehung aufklärt. Euripides hat sie aber aus der Region des Unendlichen herabgezogen, und die unentfliehbare Nothwendigkeit artet bey ihm nicht selten in den Eigensinn des Zufalls aus. Daher kann er sie dann auch nicht mehr auf ihren eigentlichen Zweck richten, nämlich im Gegensatze damit die sittliche Freyheit des Menschen zu heben. Wie

wenige seiner Stücke beruhen auf dem standhaften Kampf gegen die Beschlüsse des Schicksals, oder einer eben so heldenmüthigen Unterwerfung darunter. Seine Menschen leiden meistens weil sie müssen, und nicht weil sie wollen.

Die gegenseitige Unterordnung der idealischen Hoheit, des Charakters und der Leidenschaft, die wir beym Sophokles wie in der bildenden Kunst der Griechen in eben dieser Folge beobachtet finden, hat er gerade umgekehrt. Leidenschaft ist ihm das wichtigste; dann sorgt er für Charakter, und wenn ihm diese Bestrebungen noch Raum übrig lassen, sucht er dann und wann noch Größe und Würde, häufiger Liebenswürdigkeit anzubringen.

Es ist schon eingestanden worden, daß die Personen in der Tragödie nicht alle gleich fehlerlos seyn können, weil sonst irgend ein Widerstreit unter ihnen, mithin keine Verwicklung Statt finden würde. Aber Euripides hat, nach dem Ausspruch des Aristoteles, mehrmals seine Personen ohne alle Noth schlecht geschildert, z. B. den Menelaus im Orestes. Große Verbrechen berichtete die durch den Volksglauben geheiligte Ueberlieferung von

manchen alten Heroen, allein Euripides dichtet ihnen kleinliche schlechte Streiche aus eigner Willkühr an. Ueberhaupt ist es ihm gar nicht darum zu thun, das Heldengeschlecht als durch seinen mächtigen Wuchs über das heutige hervorragend vorzustellen, sondern er bemüht sich vielmehr die Kluft zwischen seinen Zeitgenossen und jener wunderbaren Vorwelt auszufüllen oder zu überbauen, und die Götter und Helden jenseits im Nachtkleide zu belauschen, gegen welche Art der Beobachtung, wie man sagt, keine Größe probehaltig seyn soll. Seine Darstellung nimmt sich gleichsam Vertraulichkeiten mit ihnen heraus; nicht in den Kreis der Menschheit zieht sie das Uebernatürliche und Fabelhafte, (dieß haben wir am Sophokles gerühmt) sondern in die Schranken des unvollkommnen Individuums. Dieß ist es, was Sophokles meynte, wenn er sagte; er selbst bilde die Menschen so wie sie seyn sollten, Euripides, wie sie wären. Nicht als ob die seinigen immer als Muster eines untadelichen Betragens aufgestellt werden könnten, sondern sein Ausspruch bezog sich auf die idealische Hoheit und Anmuth des Charakters und der Sitten. Es ist dem

Euripides recht angelegen, seine Zuschauer immerfort zu erinnern: Seht, jene Wesen waren Menschen, hatten gerade solche Schwächen, handelten nach eben solchen Triebfedern wie ihr, wie der geringste unter euch. Deswegen mahlt er recht mit Liebe die Blößen und sittlichen Gebrechen seiner Personen aus, ja er läßt sie selbige in naiven Selbstgeständnissen zur Schau tragen. Sie sind oft nicht bloß gemein, sondern sie rühmen sich dessen, als müßte es eben so seyn.

Der Chor wird bey ihm meistens zu einem außerwesentlichen Schmuck: seine Gesänge sind oft ganz episodisch, ohne Bezug auf die Handlung, mehr glänzend als schwungvoll und wahrhaft begeistert. "Den Chor" sagt Aristoteles, "muß man „als einen der Schauspieler betrachten, und als einen Theil des Ganzen; er muß mit streben: nicht „wie es Euripides, sondern wie es Sophokles „macht." Die alten Komiker genossen das Vorrecht, den Chor zuweilen in ihrem eignen Namen mit den Zuschauern reden zu lassen; dieß hieß eine Parabase, und war, wie ich zeigen werde, dem Geiste ihrer Gattung gemäß. Wiewohl es gar

nicht tragisch ist, so hat es Euripides nach dem Zeugniß des Julius Pollux dennoch häufig in seinen Schauspielen gethan, und sich dabey so vergessen, daß er in den Danaiden den aus Frauen bestehenden Chor grammatische Biegungen gebrauchen ließ, welche nur dem männlichen Geschlechte zustehen.

So hat dieser Dichter zugleich das innere Wesen der Tragödie aufgehoben, und in ihrem äußern Bau das schöne Ebenmaß verletzt. Er opfert meistens das Ganze den Theilen auf, und in diesen sucht er wiederum mehr fremde Reize, als ächte poetische Schönheit.

In die begleitende Musik nahm er alle die Neuerungen auf, welche Timotheus erfunden hatte, und wählte die Weisen, welche der Weichlichkeit seiner Poesie am angemessensten waren. Eben so verfuhr er beym Gebrauch der Sylbenmaaße; sein Versbau ist üppig und geht ins regellose über. Das Zerflossene und weniger Männliche würde sich bey tieferer Untersuchung unstreitig auch in den Rhythmen seiner Chorgesänge nachweisen lassen.

Ueberall bringt er im Ueberfluß jene bloß körperlichen Reize an, welche Winkelmann eine Schmeichelen des groben äußeren Sinnes nennt; alles was anregt, auffällt, mit einem Worte lebhaft wirkt, ohne wahren Gehalt für den Geist und das Gefühl. Er arbeitet auf die Wirkung in einem Grade, wie es auch dem dramatischen Dichter nicht verstattet werden kann. So z. B. läßt er sich nicht leicht irgend eine Gelegenheit entgehen, seine Personen in ein plötzliches vergebliches Schrecken gerathen zu lassen; seine Alten klagen immer über die Gebrechlichkeiten des Alters, und steigen besonders den Aufgang aus der Orchestra auf die Bühne, der manchmal auch den Abhang eines Berges bedeutete, über die Mühseligkeit seufzend, mit wankenden Knieen herauf. Ueberall geht er auf Rührung aus, ihr zu lieb beleidigt er nicht bloß die Schicklichkeit, sondern opfert den Zusammenhang seiner Stücke auf. Er ist stark in den Gemählden des Unglücks, aber oft nimmt er unser Mitleid nicht für den innern Schmerz der Seele, vollends für einen gehaltnen und männlich getragenen Schmerz, sondern für das körperliche Elend in Anspruch. Er versetzt seine Helden gern

in den Bettelstand, läßt sie Hunger und Noth leiden, und mit allen äußern Zeichen davon, in Lumpen gehüllt, auftreten, wie es ihm Aristophanes in den Acharnern so lustig aufgerückt hat.

Euripides hatte die Schulen der Philosophen besucht, (er war ein Schüler des Anaxagoras, nicht des Sokrates, wie manche irrig gesagt haben, sondern nur durch Umgang mit ihm verbunden) da setzt er denn eine Eitelkeit darein, immer auf allerley Philosopheme anzuspielen; meines Bedünkens auf sehr unvollkommene Art, so daß man diese Lehren nicht daraus verstehen wird, wenn man sie nicht schon zuvor kennt. Es ist ihm zu gemein, auf die einfältige Weise des Volkes an die Götter zu glauben, er nimmt daher jede Gelegenheit wahr, etwas von allegorischer Deutung derselben einzustreuen, und zu verstehen zu geben, wie zweydeutig es eigentlich um seine Frömmigkeit stehe. Man kann in ihm eine doppelte Person unterscheiden: den Dichter, dessen Hervorbringungen einer religiösen Feyerlichkeit gewidmet waren, der unter dem Schutze der Religion stand, und sie also seinerseits auch wieder ehren mußte, und den Sophisten mit

philosophischen Ansprüchen der mitten unter den mit der Religion verknüpften fabelhaften Wundern, woraus er die Gegenstände seiner Stücke schöpfte, seine freygeisterischen Meynungen und Zweifel anzubringen suchte. Indem er die Grundfesten der Religion erschüttert, spielt er auf der andern Seite den Moralisten: um recht popular zu seyn, wendet er das, was nur von den geselligen Verhältnissen seiner Zeitgenossen gelten konnte, auf das Heldenleben an. Er streut eine Menge Sittensprüche ein; Sittensprüche, in denen er sich wiederhohlt, die meistens abgenutzt, und nicht selten grundfalsch sind. Bey diesem moralischen Prunk ist doch die Absicht seiner Stücke, und der Eindruck, den sie im ganzen hervorbringen, zuweilen sehr unsittlich. Man hat die lustige Geschichte, er habe den Bellerophon mit einer schnöden Lobrede auf den Reichthum eingeführt, worin dieser ihn allen Familienfreuden vorzog, und zuletzt sagte: wenn Aphrodite (welche den Beynamen der goldenen führte) so glänze wie das Gold, so verdiene sie wohl die Liebe der Sterblichen; die Zuhörer, dar-

über empört, hätten ein großes Geschrey erregt, und den Schauspieler wie den Dichter steinigen wollen. Euripides sey hierauf hervorgesprungen, und habe gerufen: "Wartet doch nur das Ende ab, es wird ihm auch darnach ergehen!" Eben so soll er sich gegen den Vorwurf, sein Ixion rede doch gar zu abscheulich und gotteslästerlich, damit vertheidigt haben: er habe das Stück auch nicht geendigt, ohne ihn aufs Rad zu flechten. Allein dieser Behelf der poetischen Gerechtigkeit, um dargestellte Schlechtigkeit zu vergüten, findet gar nicht einmal in allen seinen Stücken Statt. Die Bösen kommen nicht selten frey durch, Lügen und andere schlechte Streiche werden offenbar in Schutz genommen, besonders wenn er ihnen vermeyntlich edle Triebfedern unterzuschieben weiß. So hat er auch die verführerische Sophistik der Leidenschaften, welche allem einen Schein zu leihen weiß, sehr in seiner Gewalt. Berüchtigt ist folgender Vers zur Entschuldigung eines Meineids, worin in der That die reservatio mentalis der Casuisten ausgedrückt zu seyn scheint:

Die Zunge schwur, doch unbeeidigt ist der Sinn.

In dem Zusammenhange, worin dieser Vers gesprochen wird, wegen dessen Aristophanes ihn so vielfach verspottet, läßt er sich zwar rechtfertigen; aber die Formel taugt dennoch nichts wegen des möglichen Misbrauchs der Anwendung. Einen andern Vers des Euripides: "Der Herrschaft wegen „sey es der Mühe werth Unrecht zu thun, sonst „müsse man gerecht seyn;" hat Cäsar häufig im Munde geführt, um ebenfalls eine misbrauchende Anwendung davon zu machen.

Verführerische Einladungen zum Genusse sinnlicher Liebe sind dem Euripides schon von den Alten vorgeworfen worden. So muß es z. B. Unwillen erregen, wenn Hecuba, um den Agamemnon zur Bestrafung des Polymestor zu bewegen, ihn an die Freuden erinnert, welche Kassandra, nach damaligem Heldenrecht seine kriegsgefangne Sclavin, ihm gewährt habe: sie will die Rache für einen gemordeten Sohn mit der eingestandenen und gebilligten Erniedrigung einer noch lebenden Tochter erkaufen. Dieser Dichter machte zuerst die wilde Leidenschaft einer Medea, die unnatürliche einer Phädra zum Hauptgegenstande seiner Dramen, da sich

sonst aus den Sitten der Alten gar wohl begreifen läßt, warum die bey ihnen weit weniger durch zarte Gefühle geadelte Liebe nur untergeordnet in ihren älteren Trauerspielen vorkam. Bey dieser den weiblichen Rollen zugetheilten Wichtigkeit ist er doch wegen seines Weiberhasses berüchtigt, und das ist nicht zu läugnen, daß er eine große Menge Sprüche über die Schwächen des weiblichen Geschlechtes, und die Ueberlegenheit des männlichen, dann manches aus Erfahrungen im Innern des Hauswesens hergenommene anbringt, womit er wohl den Männern seinen Hof zu machen gedachte, die, wo nicht sein ganzes Publicum, doch dessen überwiegenden Theil ausmachten. Man hat uns ein beißendes Wort und ein Epigramm des Sophokles aufbewahrt, welches den angeblichen Weiberhaß des Euripides dahin deutet, als habe er ihre Verführbarkeit durch seine eignen unerlaubten Neigungen kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. In der ganzen Art des Euripides die Frauen zu schildern, sieht man zwar viel Empfänglichkeit, selbst für die edleren Reize weiblicher Sittsamkeit, aber keine wahre Achtung.

Die selbstständige Freyheit in der Behandlung der Fabeln, welche eines von den Vorrechten der tragischen Kunst war, artet beym Euripides häufig in ungebundene Willkühr aus. Man weiß, daß die so sehr abweichenden Fabeln des Hyginus zum Theil Auszüge aus seinen Stücken sind. Da er oft alles bisher bekannte und gewohnte umstieß, so wurden ihm dadurch die Prologe nothwendig, worin er die Lage der Sachen nach seiner Annahme meldet, und den Verlauf ankündigt. Lessing hat in der Dramaturgie die seltsame Meynung geäußert, daß dies von Fortschritten in der dramatischen Kunst zeuge, indem Euripides sich bloß auf die Wirkung der Situationen selbst verlassen, und dabey nicht auf Spannung der Neugier gerechnet habe. Allein ich kann nicht absehen, warum die Ungewißheit der Erwartung unter den Eindrücken, welche ein dramatisches Gedicht bezweckt, nicht auch ihre Stelle finden sollte. Der Einwurf, auf diese Art werde das Stück nur das erstemal gefallen, weil man nach der Bekanntschaft mit dem Ganzen den Ausgang schon vorher wisse, läßt sich wohl abweisen: ist die Darstellung nur recht kräftig, so wird sie in jedem

Augenblick den Zuschauer so festhalten, daß er unterdessen das schon bekannte wieder vergißt, und zu gleicher Spannung der Erwartung angeregt wird. Ueberdieß machen diese Prologe die Anfänge der Euripideischen Stücke sehr einförmig; es hat ein großes Ansehen von Kunstlosigkeit, daß einer herauskommt, und sagt: ich bin der und der, dies und das ist bis jetzt vorgefallen, und folgendes wird noch geschehen. Man möchte diese Weise mit den Zetteln aus dem Munde der Figuren auf alten Gemählden vergleichen, welche sich nur bey großer alterthümlicher Einfalt des Styls allenfalls entschuldigen lassen. Allein dann müßte auch das übrige damit übereinstimmen, was beym Euripides gar nicht der Fall ist, wo die Personen im neuesten Tone damaliger Sitte reden. In den Prologen sowohl als bey der Auflösung ist er sehr freygebig mit unbedeutenden Erscheinungen von Göttern, die sich nur durch das Schweben in der Maschine über die Menschen erheben, und gar wohl entrathen werden könnten.

Die Behandlung der alten Tragiker, da sie alles in großen Massen zusammenhalten, und Ruhe und

Bewegung nach bemerkbaren Absätzen wechseln lassen, wird von ihm übertrieben. Bald setzt er, der Lebhaftigkeit des Dialogs zu lieb, den schon bey jenen üblichen Wechsel der Reden Vers um Vers, wo oft Fragen und Antworten, oder Einwürfe und Widerlegungen wie Pfeile hin und her geschnellt werden, übermäßig lange fort, und zwar zuweilen so willkührlich, daß die Hälfte der Zeilen erspart werden möchte. Bald ergießt er sich in endlos lange Reden, wo er denn seine Rednerkünste durch sinnreiche Schlußfolgen, oder Erregung des Mitleids glänzend zu zeigen sucht. Viele Szenen haben bey ihm ganz die Gestalt eines Rechtshandels, wo zwey Personen als Partheyen einander gegenüber, oder auch vor einer dritten als Richter, nicht etwa sich darauf beschränken, was die gegenwärtige Lage erfodert, sondern aufs weiteste ausholend, ihren Gegner verklagen und sich selbst rechtfertigen, und dieß zwar mit allen Wendungen, welche Sachwaltern, nicht selten auch solchen, welche Sykophanten geläufig sind. So suchte der Dichter seine Poesie den Athenern durch die Aehnlichkeit mit ihrem täglichen Lieblingsgeschäft, Prozesse führen, entscheiden,

oder wenigstens anhören, unterhaltend zu machen. Deswegen empfiehlt ihn Quinctilian vorzüglich dem jungen Redner, der aus seinem Studium mehr als aus den ältern Tragikern lernen könne, welches allerdings seine Richtigkeit hat. Allein man sieht, daß eine solche Empfehlung nicht sonderlich empfiehlt; denn Beredsamkeit kann zwar ihre Stelle im Drama finden, wenn sie der Fassung und dem Zweck der redenden Person gemäß ist; tritt aber Rhetorik an die Stelle des unmittelbaren Ausdrucks der Gemüthsbewegungen, so ist dieß eben nicht poetisch.

Die Schreibart des Euripides ist im ganzen zu wenig gedrängt, wiewohl sie einzelne sehr glückliche Bilder und sinnreiche Wendungen darbietet: sie hat weder die Würde und den Nachdruck des äschylischen, noch die keusche Anmuth des sophokleischen Styls. Oft geht er in seinen Ausdrücken auf das Sonderbare und Seltene, doch verliert er sich auf der andern Seite wieder in die Gewöhnlichkeit, der Ton der Reden wird oft sehr vertraulich, und steigt von der Höhe des Kothurns auf den ebenen Boden herunter. Hiedurch, so wie durch die an das Lächer-

liche gränzende Schilderung mancher charakteristischen Eigenheiten (z. B. das ungeschickte Benehmen des vom Bacchus bethörten Pentheus in Frauenkleidern, die Eßlust des Herkules und seine ungestümen Anfoderungen an die Gastfreundschaft Admets) ist Euripides schon ein Vorbote der neuen Komödie, zu welcher hin er eine offenbare Neigung hat, indem er unter dem Namen des Heldenalters oft die damalige Wirklichkeit schildert. Menander hat auch eine ausgezeichnete Bewunderung für ihn geäußert, und sich für seinen Schüler erklärt; und vom Philemon hat man ein Fragment voll so ausschweifender Bewunderung, daß es fast scherzhaft gemeynt zu seyn scheint. "Wenn die Todten," sagt er oder läßt er eine seiner Personen sagen, "in der That „noch Empfindung hätten, wie einige Leute mey„nen, so würde ich mich aufhängen, um den Eu„ripides zu sehen." Mit dieser Verehrung der spätern Komiker macht die Gesinnung des ältern Aristophanes, seines Zeitgenossen, den auffallendsten Gegensatz. Dieser verfolgt ihn unermüdlich und unerbittlich, er war ihm gleichsam als seine beständige Geißel zugeordnet, damit keine seiner sittlichen

und künstlerischen Ausschweifungen ungerügt bliebe. Wiewohl Aristophanes als Komiker sich gegen die tragischen Dichter überhaupt im Verhältniß der Parodie befindet, so tastet er doch den Sophokles nirgends an, und selbst da, wo er vom Aeschylus die Seite faßt, über die man lächeln kann, ist seine Verehrung für diesen sichtbar, und er stellt überall dessen Riesenhaftigkeit der kleinlichen Feinheit des Euripides gegenüber. An diesem hat er die sophistische Spitzfindigkeit, die rhetorischen und philosophischen Anmaßungen, die Unsittlichkeit und verführerische Weichlichkeit, die bloß sinnlichen Rührungen, mit unermeßlichem Verstande und nie versiegendem Witze dargelegt. Da die neueren Kunstrichter meistens den Aristophanes für nichts weiter als einen übertreibenden lästernden Possenreißer hielten, und überdieß nicht verstanden, seine scherzhaften Einkleidungen in die ihnen zum Grunde liegenden Wahrheiten zu übersetzen, so haben sie auf seine Stimme wenig gegeben.

Bey allem bisherigen muß man es nicht aus der Acht lassen, daß Euripides denn doch ein Grieche, und zwar ein Zeitgenosse von vielen der größten

Männer Griechenlands in der Politik, der Philosophie, der Geschichte und der bildenden Kunst war. Muß er in der Vergleichung mit seinen Vorgängern weit nachstehen, so erscheint er gegen viele Neuere wieder groß. Eine besondere Stärke hat er in den Schilderungen einer kranken, verirrten, den Leidenschaften bis zum Wahnsinn hingegebenen Seele. Er ist vortrefflich, wo der Gegenstand hauptsächlich auf Rührung führt, und keine höheren Anfoderungen macht; noch mehr, wo das Pathos selbst sittliche Schönheit verlangt. Wenige seiner Stücke sind ohne hinreißend schöne einzelne Stellen. Ueberhaupt ist die Meynung keineswegs, ihm das erstaunliche Talent abzusprechen; nur wird behauptet, es sey nicht mit einem die Strenge sittlicher Grundsätze und die Heiligkeit religiöser Gefühle über alles ehrenden Gemüthe gepaart gewesen.

Das Verhältniß des Euripides zu seinen beyden großen Vorgängern wird sich durch eine Vergleichung zwischen den drey Stücken über denselben Gegenstand, nämlich die rächende Ermordung der Klytämnestra durch den Orest, welche wir glücklicher Weise besitzen, in das hellste Licht stellen lassen.

Die Szene der Choëphoren des Aeschylus ist vor dem königlichen Palast; das Grab des Agamemnon ist auf der Bühne befindlich. Orest tritt mit seinem getreuen Pylades auf, und eröffnet das am Anfange leider etwas verstümmelte Stück an dem Grabmahle mit einem Gebete an den Merkur, und mit einer Rache verheißenen Anrede an seinen Vater, dem er eine Locke weiht. Er sieht einen weiblichen Zug in Trauerkleidern aus dem Palaste kommen, welche ein Trankopfer zu dem Grabe bringen: und da er seine Schwester darunter zu erkennen glaubt, tritt er mit dem Pylades zurück, um sie erst zu belauschen. Der Chor, der aus kriegsgefangenen trojanischen Mädchen besteht, offenbart unter wehvollen Gebehrden den Anlaß seiner Sendung, nämlich ein schreckendes Traumgesicht, welches Klytämnestra gehabt; er fügt dunkle Ahndungen von der bevorstehenden Rache der Blutschuld hinzu, und beklagt sein Loos, einer ungerechten Herrschaft dienen zu müssen. Elektra befragt den Chor, ob sie den Auftrag ihrer feindseligen Mutter vollführen, oder das Opfer stillschweigend ausgießen soll, und verrichtet auf dessen

Rath gleichfalls ein Gebet an den unterirdischen Merkur und an die Seele ihres Vaters, für sich selbst und den abwesenden Orest, daß er als Rächer erscheinen möge. Beym Ausguß des Opfers wehklagt sie mit dem Chor um den Abgeschiedenen. Hierauf geräth sie durch die gefundene den ihrigen an Farbe ähnliche Haarlocke, und die Fußstapfen um das Grab her auf die Vermuthung, ihr Bruder sey da gewesen, und wie sie darüber vor Freuden außer sich ist, tritt er hervor, und giebt sich zu erkennen. Ihre Zweifel überwindet er vollends durch Vorzeigung eines von ihr selbst gewebten Gewandes, sie überlassen sich ihrer Freude, er verrichtet ein Gebet an Zeus, und giebt kund, wie ihn Apollo unter den schrecklichsten Androhungen der Verfolgung von den Furien seines Vaters berufen habe, die Schuldigen an dessen Tode auf die nämliche Art, nämlich durch List umzubringen. Nun folgen Gesänge des Chors und der Elektra; welche theils Gebete an den Abgeschiedenen und die unterirdischen Gottheiten enthalten, theils alle Beweggründe zu der That, besonders den aus Agamemnons Tode hergenommenen, in das Gemüth rufen. Orest

erkundigt sich nach dem Traumgesicht, welches die Klytämnestra zu der Opferung vermocht, und erfährt, sie habe geträumt, daß sie einen Drachen in der Wiege als Kind an die Brust lege, und mit ihrem Blute säuge. Er will nun dieser Drache werden, und giebt näher an, wie er als verkleideter Fremder in das Haus zu schleichen, und den Aegisth sowohl als sie zu überfallen gedenke. Hierauf entfernt er sich in dieser Absicht mit dem Pylades. Der nächste Chorgesang beschäftigt sich mit der gränzenlosen Frechheit der Menschen überhaupt, und besonders der Weiber in ihren unerlaubten Leidenschaften, die er durch entsetzliche mythische Beyspiele bestätigt, und wie doch am Ende die strafende Gerechtigkeit sie ereile. Orest, als Fremder mit Pylades zurückkommend, begehrt in den Palast eingelassen zu werden. Klytämnestra kommt heraus, und da sie den Tod des Orest von ihm erfährt, über welche Nachricht Elektra verstellterweise jammert, ladet sie ihn zu gastfreyer Aufnahme herein. Nach einem kurzen Gebet des Chors kommt die Amme, und wehklagt um ihren Pflegling; der Chor flößt ihr noch Hoffnung für sein Leben ein, und räth ihr

den Aegisth, zu dem Klytämnestra gesendet, nicht mit, sondern ohne seine Leibwache herzubestellen. Bey dem herannahenden Augenblicke der Gefahr wendet sich der Chor mit Gebeten an Zeus und Merkur, daß die That gelingen möge. Aegisth kommt mit dem Boten redend herbey, kann sich noch nicht ganz von dem ihm sehr erfreulichen Tode des Orest überzeugen, und eilt deswegen in das Haus, wo man nach einem kurzen Gebet des Chors das Geschrey des Ermordeten hört. Ein Diener stürmt heraus, und lärmt vor der Thür der Frauenwohnung, um die Klytämnestra zu warnen. Sie vernimmt es, tritt hervor, fodert ein Beil um sich zu wehren, aber da Orest unverzüglich mit dem blutigen Schwert auf sie eindringt, entsinkt ihr der Muth, und sie hält ihm aufs beweglichste die mütterliche Brust vor. Zweifelhaft fragt er den Pylades, der ihn in wenigen Zeilen durch die stärksten Gründe anmahnt; nach anklagenden und entschuldigenden Wechselreden verfolgt er sie in das Haus, um sie neben der Leiche Aegisths zu ermorden. Der Chor jubelt in einem ernsten Gesange über die vollzogene Vergeltung. Die große Thür des

Palasts öfnet sich, und zeigt im Innern das erschlagene Paar zusammen auf einem Bett. Orest läßt von den Dienern das weitläuftige Gewand, worin verwickelt sein Vater erschlagen ward, entfalten, damit es alle sehen; der Chor erkennt daran die blutigen Spuren voller Jammer über Agamemnons Mord. Orest, indem er fühlt, daß sich sein Gemüth verwirrt, nimmt noch die Zeit wahr, in einer Rede seine That zu rechtfertigen; er erklärt, er wolle sich um Reinigung von der Blutschuld nach Delphi begeben, und flieht dann voller Entsetzen vor den Furien seiner Mutter, die der Chor noch nicht erblickt, und für eine Einbildung hält, die ihm aber keine Ruhe mehr lassen. Der Chor schließt mit einer Betrachtung über die dreyfache Mordszene in dem Königshause von dem thyesteischen Gastmahle an.

Die Elektra des Sophokles spielt ebenfalls vor dem Palaste, aber ohne Grabmahl Agamemnons. Bey Tagesanbruch kommen wie aus der Fremde Pylades, Orest und sein Pfleger, der an jenem blutigen Tage sein Retter geworden. Dieser führt ihn belehrend in seine Vaterstadt ein, was

Orest mit einer Rede über den Auftrag des Apoll, und die Art, wie er ihn auszuführen gedenkt, erwiedert, und dann ein Gebet an die einheimischen Götter und sein väterliches Haus verrichtet. Man hört Elektra im Hause stöhnen; Orest wünscht sie gleich zuerst zu begrüßen, aber der Alte führt ihn weg, um am Grabe seines Vaters ein Opfer zu verrichten. Elektra tritt heraus, und ergießt in einer pathetischen Anrede an den Himmel ihren Jammer, in einem Gebet an die unterirdischen Gottheiten ihr ungestilltes Verlangen nach Rache. Der Chor, aus einheimischen Jungfrauen bestehend, kommt tröstend herzu, in Wechselgesängen und Wechselreden mit dem Chor entfaltet Elektra ihre unerschütterliche Trauer, die Schmach ihres unterdrückten Lebens, ihre Hoffnungslosigkeit wegen der Zögerungen des häufig von ihr angemahnten Orest, und giebt den Aufmunterungsgründen des Chors wenig Gehör. Chrysothemis, die jüngere, nachgiebigere und vorgezogene Tochter der Klytämnestra, kommt mit einem Todtenopfer, um es zum Grabe des Vaters zu tragen. Es entsteht ein Wortwechsel zwischen den Schwestern über ihre beyderseitigen

Gesinnungen, Chrysothemis meldet Elektren, der jetzt auf dem Lande abwesende Aegisth habe das ärgste über sie beschlossen, welchem jene Trotz bietet. Darauf erfährt sie, daß Klytämnestra geträumt, Agamemnon sey ins Leben zurück gekommen, und habe sein Zepter in den Boden des Hauses gepflanzt, woraus ein das ganze Land beschattender Baum erwachsen sey, und dadurch erschreckt, habe sie ihr aufgetragen, ein Todtenopfer zu bringen. Elektra räth ihr, sich nicht an den Befehl ihrer frechen Mutter zu kehren, sondern ein Gebet für sich und ihre Geschwister, und für die rächende Rückkehr des Orest am Grabe zu verrichten; sie fügt zu den Gaben ihren Gürtel und eine Locke ihres Haars. Chrysothemis geht mit dem Versprechen ihr zu folgen ab. Der Chor weißagt aus dem Traumgesichte annahende Vergeltung, und bezieht die Verbrechen im Hause Pelops auf eine erste Verschuldung jenes Ahnherrn. Klytämnestra schilt ihre Tochter, gegen die sie doch, vermuthlich durch Wirkung des Traumes, milder ist als gewöhnlich, sie vertheidigt ihre That am Agamemnon, Elektra greift sie deswegen an, jedoch beyde ohne heftigen

Wortwechsel. Hierauf verrichtet Klytämnestra am Altar vor dem Hause ein Gebet zum Apoll um Heil und langes Leben, und heimlich um den Untergang ihres Sohnes. Der Pfleger des Orest kommt, und meldet als Bote eines phocensischen Freundes den Tod Orests, und zwar genau mit allen Umständen, daß er beym Wagenrennen in den pythischen Spielen umgekommen sey. Klytämnestra verbirgt kaum ihre triumphirende Freude, wiewohl sie anfangs eine Anwandlung mütterlichen Gefühls hat, und ladet den Boten zur Bewirthung herein. Elektra überläßt sich in rührenden Reden und Gesängen ihrem Jammer, der Chor sucht umsonst sie zu trösten. Chrysothemis kommt voller Freude von dem Grabmahle zurück, mit der Versicherung, Orest sey in der Nähe: sie hat nämlich seine Haarlocke, sein Trankopfer und Blumenkränze da gefunden. Elektra's Verzweiflung wird dadurch erneuert, sie giebt ihr die grausame Aufklärung der eben angekommenen Nachricht, und fodert sie auf, da jetzt keine andere Hoffnung übrig sey, sich mit ihr zu einer kühnen That zu vereinigen, und den Aegisth umzubringen, welches Chrysothemis, nicht

muthig genug, als thöricht abweist, und nach heftigem Wortwechsel hineingeht. Der Chor beklagt die nun so ganz verlassene Elektra. Orest kommt mit Pylades und einigen Dienern, welche die Urne angeblich mit der Asche des Gestorbenen tragen. Elektra erbittet sich diese von ihm, und trauert darüber in den beweglichsten Reden, worüber Orest gerührt, sich nicht länger verbergen kann: er giebt sich ihr nach einiger Vorbereitung zu erkennen, und bestätigt die Entdeckung durch den vorgezeigten Siegelring des Vaters. Sie überläßt sich in Reden und Gesängen ihrer gränzenlosen Freude, bis der Pfleger heraustritt, beyde wegen ihrer Unvorsichtigkeit schilt und warnt. Elektra erkennt mit einiger Mühe in ihm den treuen Knecht wieder, dem sie den Orest zur Rettung anvertrauet hat, und begrüßt ihn dankbar. Auf den Rath des Pflegers begeben sich Orest und Pylades schleunig mit ihm ins Haus, um Klytämnestra noch allein zu überraschen. Elektra begleitet sie mit einem Gebet an den Apollo, der Chorgesang kündigt den Augenblick der Vergeltung an. Man hört im Hause das Geschrey der erschrockenen Klytämnestra, ihre kurzen

Bitten, ihr Wehklagen, da sie verwundet wird. Elektra fodert von außen den Orest zur Vollführung der That auf, er kommt mit blutigen Händen heraus; da der Chor aber den Aegisth ankommen sieht, eilt er wieder ins Haus, um ihn zu überraschen. Aegisth erkundigt sich nach dem Tode des Orest, und glaubt nach den zweydeutigen Reden der Elektra, seine Leiche sey im Hause. Er befiehlt also die Thüren zu öffnen, um diejenigen im Volk, welche seine Herrschaft ungern ertragen, zu überzeugen, daß keine Hoffnung auf den Orest mehr sey. Der Mitteleingang öffnet sich, und zeigt im Innern des Palastes einen auf einem Bett liegenden zugedeckten Körper, Orest steht daneben und heißt den Aegisth selbst die Decke aufheben, der nun plötzlich die blutige Leiche der Klytämnestra, und sich ohne Rettung verlohren sieht. Er begehrt reden zu dürfen, welches aber Elektra wehrt. Orest zwingt ihn in das Haus zu gehen, um ihn dort an derselben Stelle umzubringen, wo er seinen Vater umgebracht.

Der Schauplatz der Elektra des Euripides ist nicht in Mycen, sondern an der Gränze des

argolischen Gebiets, in freyer Landschaft vor einer einsamen armseligen Bauernhütte. Der Bewohner, ein alter Landmann, kommt heraus, und erzählt im Prolog den Zuschauern, wie es im königlichen Hause steht, theils das schon bekannte, dann aber, daß man nicht zufrieden, die Elektra schmählich zu behandeln, und sie unvermählt zu lassen, sie unter ihrem Stande mit ihm verheyrathet habe: die Gründe dieses Verfahrens, die er anführt, sind wunderlich genug; er versichert aber, er hege zu viel Ehrerbietung vor ihr, um sie in der That zu seiner Gattin zu erniedrigen. Sie leben also in einer jungfräulichen Ehe. Elektra kommt, da es noch vor Tages Anbruch ist, mit einem Krug auf dem nach knechtischer Art geschornen Kopf, um Wasser zu hohlen; ihr Mann beschwört sie, sich doch nicht mit solchen ungewohnten Arbeiten zu plagen, sie will sich aber von ihrer Pflicht als Hausfrau nicht abhalten lassen, und beyde gehen ab, er zur Feldarbeit, sie ihrem Geschäfte nach. Orest tritt nun mit dem Pylades auf, und eröffnet in einer Rede an diesen, daß er schon am Grabe seines Vaters geopfert, sich aber nicht in die Stadt

wage, sondern hier an der Gränze nach seiner, wie er weiß, verheyratheten Schwester spähen wolle, um von ihr die Lage der Sachen zu erfahren. Er sieht Elektra mit dem Wasserkruge kommen, und zieht sich zurück. Sie stimmt einen wehklagenden Gesang um ihr eigenes Schicksal und ihren Vater an. Der Chor, aus ländlichen Weibern bestehend, kommt, und ermuntert sie an einem Feste der Juno Theil zu nehmen, welches sie aber, in ihr Elend versunken, auf ihre zerlumpten Kleider zeigend, verweigert. Der Chor erbietet sich, ihr festlichen Schmuck zu leihen, allein sie beharrt dabey. Sie erblickt den Orest und Pylades in ihrem Schlupfwinkel, hält sie für Räuber, und will ins Haus fliehn; da Orest hervortritt und ihr dieß wehrt, glaubt sie, er wolle sie umbringen; er beruhigt sie, und bringt ihr Nachricht vom Leben des Orest. Hierauf erkundigt er sich nach ihrer Lage, wobey denn den Zuschauern das ganze Verhältniß von neuem eingeschärft wird. Orest giebt sich immer nicht zu erkennen, sondern verspricht bloß Elektra's Botschaft an ihren Bruder zu bestellen, und bezeugt Theilnahme als ein Fremder. Der Chor wird bey

dieser Gelegenheit neugierig, auch etwas aus der Stadt zu erfahren, und Elektra schildert nach ihrem eigenen Elende die Ueppigkeit und den Uebermuth ihrer Mutter und des Aegisth, der auf Agamemnons Grabe herumspringe, und mit Steinen darnach werfe. Der Bauer kommt von der Arbeit zurück, und findet es ziemlich unschicklich, daß seine Frau mit jungen Männern schwatzt, da er jedoch hört, daß sie Nachricht vom Orest bringen, ladet er sie freundlichst in sein Haus ein. Orest stellt beym Anblick des würdigen Mannes Betrachtungen an, wie sich doch oft in niedrigen Geschlechtern und unter unscheinbarer Hülle die achtungswürdigsten Menschen finden. Elektra macht ihrem Manne Vorwürfe wegen der Einladung, da sie ja nichts im Hause hätten; er meynt, die Fremden würden schon so vorlieb nehmen, eine wirthschaftliche Frau wisse allerley Gerichte herbey zu schaffen, auf einen Tag reiche ihr Vorrath wohl hin. Sie schickt ihn zu dem alten Pfleger und Retter des Orest, der in der Nähe auf dem Lande wohnt, damit dieser kommen und etwas zur Bewirthung mitbringen möge. Der Bauer geht mit Sprüchen über den Reichthum

und die Mäßigkeit ab. Der Chor versingt sich in einen Gesang über den Zug der Griechen vor Troja, beschreibt weitläufig, was auf dem Schilde des Achill, welchen ihm Thetis gebracht, abgebildet gewesen, endigt aber doch mit dem Wunsche, Klytämnestra möge für ihren Frevel bestraft werden.

Der alte Pfleger, dem es sehr sauer wird, zu dem Hause hinaufzusteigen, bringt der Elektra ein Lamm, einen Käse und einen Schlauch mit Wein; hierauf fängt er an zu weinen, und ermangelt nicht sich mit seinen zerlumpten Kleidern die Augen zu wischen. Auf die Fragen der Elektra berichtet er, wie er am Grabe des Agamemnon Spuren eines Opfers und eine Haarlocke gefunden, und daraus vermuthe, Orest sey dort gewesen. Hierauf folgt eine Anspielung auf die vom Aeschylus gebrauchten Erkennungszeichen an der Aehnlichkeit der Haarlocken, der Fußstapfen und an einem Gewande, nebst Widerlegung derselben. Die Unwahrscheinlichkeit jener läßt sich vielleicht heben, auf jeden Fall sieht man leicht darüber weg, allein die ausdrückliche Rücksicht auf eine andre Behandlung desselben Gestandes ist das störendste, ächter Poesie fremdeste,

was es geben kann. Die Gäste kommen heraus; der Alte betrachtet den Orest genau, erkennt ihn, und überzeugt auch die Elektra durch eine Narbe an der Augenbraue von einem Fall, (dieß ist nun die herrliche Erfindung, welche er an die Stelle der aeschylischen setzt) daß er es sey; sie umarmen sich und überlassen sich der Freude während eines kurzen Chorgesanges. In lange fortgesetzten Reden überlegen Orest, der Alte und Elektra die Ausführung der That. Aegisth hat sich, wie der Alte weiß, zu einem Opfer der Nymphen aufs Land begeben, dort will sich Orest als Gast einschleichen und ihn überfallen. Klytämnestra ist aus Furcht vor der üblen Nachrede nicht mitgefahren, Elektra erbietet sich, ihre Mutter durch die falsche Nachricht, sie sey im Kindbette, herbeyzulocken. Die Geschwister vereinigen nun ihre Gebete an die Götter und den Schatten ihres Vaters um glücklichen Ausgang. Elektra erklärt, sie werde sich umbringen, wenn es mislinge, und will dazu ein Schwert in Bereitschaft halten. Der Alte geht mit dem Orest ab, um ihn zu Aegisth zu geleiten, und sich dann zu Klytämnestra zu begeben. Der

Chor besingt den goldnen Widder, welchen Thyest durch Hülfe der treulosen Gemahlin des Atreus diesem entwandt, und wie jener dafür durch das mit seinen Kindern angestellte Gastmahl bestraft worden, wobey die Sonne sich aus ihrer Bahn gewandt, welches er aber, der Chor, wie er weislich hinzufügt, sehr bezweifle. Man hört ein fernes Geräusch und Stöhnen, Elektra glaubt ihr Bruder unterliege, und will sich umbringen. Sogleich kommt aber ein Bote, welcher den Untergang des Aegisth weitläufig mit mancherley Scherzen berichtet. Unter dem Jubel des Chors hohlt Elektra einen Kranz, womit sie ihren Bruder krönt, der den Kopf des Aegisth an den Haaren in der Hand hält. Diesem Kopfe rückt sie in einer langen Rede seine Thorheiten und Verbrechen vor, und sagt ihm unter anderm: es thue niemals gut, eine Frau zu heyrathen, mit der man zuvor in einem unerlaubten Verhältnisse gelebt; es sey unanständig, wenn die Frau die Herrschaft im Hause führe, u. s. w. Man sieht die Klytämnestra nahn, Orest bekommt Gewissenszweifel über seinen Vorsatz des Muttermordes und die Gültigkeit des Orakels, begiebt sich

aber auf Ueberredung der Elektra in die Hütte, um es da zu vollführen. Die Königin kommt auf einem prächtigen mit Teppichen behangenen Wagen, umgeben von trojanischen Sclavinnen, gefahren; Elektra will ihr herunterhelfen, sie verweigert es. Darauf rechtfertigt sie ihre That am Agamemnon mit der Opferung der Iphigenia, und fordert ihre Tochter selbst auf, ihr Gründe entgegen zu stellen, um dieser Veranlassung zu einer spitzfindigen Rede zu geben, worin sie ihr unter andern vorwirft, sie habe in der Abwesenheit Agamemnons zu viel vor dem Spiegel gesessen und sich geputzt. Klytämnestra erzürnt sich nicht, wiewohl jene den Vorsatz des Mordes ankündigt, wenn er möglich gewesen wäre; sie erkundigt sich nach der Niederkunft, und geht in die Hütte, um das Reinigungsopfer zu verrichten. Elektra begleitet sie nach einer höhnenden Rede. Hierauf Chorgesang über die Vergeltung, Geschrey der Ermordeten im Hause, und die Geschwister kommen mit Blut befleckt zurück. Sie sind voller Reue und Verzweiflung über die vollbrachte That, rühren sich durch Wiederhohlung der kläglichen Reden und Gebehrden ihrer Mutter, Orest will in die

Fremde fliehn, Elektra fragt: wer sie nun heyrathen würde? Die Dioskuren, ihre Oheime, erscheinen in der Luft, tadeln den Apollo wegen seines Orakels, befehlen dem Orest, sich zur Sicherung vor den Furien vom Areopag richten zu lassen, und weissagen ihm anderweitige Schicksale. Dann stiften sie eine Ehe zwischen Elektra und Pylades, ihr erster Mann soll mit nach Phocis genommen und reichlich versorgt werden. Nach wiederhohlten Wehklagen nehmen die Geschwister wie auf Lebenslang Abschied von einander, und das Stück nimmt ein Ende.

Man sieht leicht, daß Aeschylus den Gegenstand von der furchtbarsten Seite gefaßt, und ihn in das Gebiet der dunkeln Gottheiten hinüber gespielt hat, in welchem er so gern hauset. Das Grab des Agamemnon ist der nächtliche Punkt, von welchem die rächende Vergeltung ausgeht; sein unmuthiger Schatten die Seele des ganzen Gedichtes. Die leicht zu bemerkende äußere Unvollkommenheit, daß das Stück ohne bemerkbaren Fortschritt zu lange auf demselben Punkte verweilt, wird wieder zu einer wahren innern Vollkommenheit: denn es ist die dumpfe Stille der Erwartung vor einem Unge-

witter oder Erdbeben. Es ist wahr, die Gebete wiederhohlen sich, aber eben ihre Häufung giebt den Eindruck von einem großen unerhörten Vorsatze, zu welchem menschliche Kräfte und Beweggründe allein nicht hinreichen. Bey der Ermordung der Klytämnestra und ihren herzzerreißenden Reden ist der Dichter, ohne die Verbrecherin zu verkleiden, bis an die äußerste Gränze dessen gegangen, was dem Gefühl zugemuthet werden darf. Da das Verbrechen, welches gestraft werden soll, vom Anfange an durch das Grabmahl gegenwärtig erhalten wird, rückt es am Ende durch das vorgezeigte Gewand dem Blicke der Erinnerung noch näher: Agamemnon wird gleichsam nach schon vollzogener Rache noch einmal in der Vorstellung ermordet. Die Flucht des Orest verräth keine unwürdige Reue oder Schwäche, sondern sie ist nur der unvermeidliche Tribut, den er der beleidigten Natur bezahlen muß.

Auf die wunderwürdige Anordnung des Sophokles brauche ich nur im allgemeinen aufmerksam zu machen. Welche schöne Vorreden läßt er jener Sendung der Königin zum Grabe vorangehen, womit Aeschylus gleich anhebt! Mit welchem gebildeten

Schmuck ist das Ganze, z. B. in der Erzählung von den Kampfspielen, umkleidet! Wie ist das Pathos der Elektra ausgespart, zuerst die allgemeinen Klagen, dann aus dem Traumgesicht geschöpfte Hoffnungen, Zernichtung derselben durch die Nachricht von dem Tode, neue abgewiesene Hoffnungen der Chrysothemis, endlich die Trauer über der Urne. Der Heldenmuth der Elektra ist durch den Gegensatz der schwächern Schwester schön gehoben. Ueberhaupt hat der Dichter dem Gegenstande dadurch eine ganz neue Wendung gegeben, daß er die Theilnahme vornämlich auf die Elektra lenkt. Er hat von diesem herrlichen Geschwisterpaar dem weiblichen Theil die unerschütterliche Beharrlichkeit treuer Gesinnungen, den Heroismus des Duldens, dem männlichen die schöne Rüstigkeit der Heldenjugend zugetheilt. Der Alte setzt dieser wiederum Bedachtsamkeit und Erfahrung entgegen; daß beyde Dichter den Pylades schweigen lassen, beweist, wie sehr die alte Kunst allen unnützen Ueberfluß verschmähte.

Was aber die Tragödie des Sophokles insbesondre charakterisirt, ist die himmlische Heiterkeit

bey einem so schrecklichen Gegenstande, der frische Hauch von Leben und Jugend, der durch das Ganze hinweht. Der lichte Gott Apollo, welcher die That befohlen, scheint seinen Einfluß darüber zu verbreiten, selbst der Tages-Anbruch am Eingange ist bedeutsam. Das Grab und die Schattenwelt ist in der Ferne gehalten; was beym Aeschylus die Seele des Ermordeten bewirkt, geht hier vom Gemüth der noch lebenden Elektra aus, welches mit gleicher Kraft zum hassenden Unwillen und zur Liebe begabt ist. Merkwürdig ist die Vermeidung jeder dunkeln Ahndung gleich in der ersten Rede des Orest, wo er sagt: es kümmere ihn nicht todt gesagt zu werden, wenn er sich nur in gesunder Kraft und Fülle lebend fühle. Auch wandelt ihn weder vor noch nach der That Zweifel und Gewissens-Unruhe an, so daß das dahin gehörige bey ihm eigentlich strenger gehalten ist wie beym Aeschylus; auch der entsetzliche Theaterstreich mit dem Aegisth und daß dieser am Schlusse seine schmähliche Hinrichtung erst noch erwartet, ist noch herber als dort. Das treffendste Bild für das Verhältniß beyder Dichter bieten die Traumgesichte

der Klytämnestra dar: beyde sind gleich schicklich, bedeutsam, ahndungsvoll; das des Aeschylus größer, aber sinnlich grausend, das des Sophokles in der Furchtbarkeit majestätisch schön.

Das Stück des Euripides ist ein seltnes Beyspiel poetischer, oder vielmehr unpoetischer Verkehrtheit; man würde nicht fertig werden, wenn man alle Grundlosigkeiten und Widersprüche darin entwickeln wollte. Warum neckt z. B. Orest seine Schwester so lange, ohne sich ihr zu erkennen zu geben? Wie leicht macht sich der Dichter die Arbeit, wenn er das, was ihm im Wege steht, ohne weiteres bey Seite schafft, wie hier den Bauer, von dem man nach Herbescheidung des Pflegers gar nicht weiß, wo er bleibt? Euripides hat theils neu seyn wollen, theils ist es ihm zu unwahrscheinlich gewesen, daß Orest den König und seine Gemahlin mitten in der Hauptstadt umbringt; er hat sich, um dieß zu vermeiden, in weit größere Unwahrscheinlichkeiten verwickelt. Was etwa von tragischen Anklängen vorkommt, ist nicht sein eigen: es gehört der Fabel, seinen Vorgängern und dem Herkommen an. Durch seine Absichten ist es

wenigstens keine Tragödie geworden, er hat es vielmehr auf alle Weise zum Familiengemählde, in der heutigen Bedeutung des Wortes, herunter gearbeitet. Die Effekte mit der Dürftigkeit der Elektra sind erbärmlich: der Dichter hat sein Geheimniß in ihrem wohlgefälligen Schautragen des eigenen Elendes verrathen. Alle Vorbereitungen zu der That sind äußerst leichtsinnig und ohne innere Ueberzeugung; es ist eine wahre Quälerey, daß Aegisth erst noch seine gutmüthige Gastfreyheit, Klytämnestra Mitleiden mit ihrer Tochter äußern muß, um für sie zu rühren; die That wird gleich nach der Vollbringung durch die schwächlichste Reue wieder ausgelöscht, eine Reue, welche gar kein sittliches Gefühl, sondern bloß eine sinnliche Anwandlung ist. Von den Lästerungen auf das delphische Orakel will ich nichts sagen. Da das ganze Stück dadurch vernichtet wird, so sehe ich nicht ein, wozu es Euripides überhaupt geschrieben, wenn es nicht war, um die Elektra glücklich zu verheyrathen, und den alten Bauer zur Belohnung der Enthaltsamkeit sein Glück machen zu lassen. Ich wünschte nur, daß die Vermählung des Pylades ogleich vor sich ginge,

auch der Bauer eine namhafte Summme ausgezahlt erhielte: so würde alles zur Genugthuung der Zuschauer wie ein gemeines Lustspiel endigen.

Um nicht ungerecht zu seyn, muß ich noch bemerken, daß die Elektra vielleicht sein allerschlechtestes Stück ist. War es die Sucht nach Neuheit was ihn hier auf solche Abwege brachte? Freylich war er zu beklagen, daß ihm bey diesem Gegenstande zwey solche Vorgänger zuvorgekommen waren. Aber was zwang ihn, sich mit jenen zu messen, und überhaupt eine Elektra zu schreiben?

Von den in größerer Anzahl auf uns gekommenen Stücken des Euripides können wir nur einiges in der Kürze berühren.

Von Seiten schöner Sittlichkeit ist vielleicht keines so sehr zu loben, als die Alceste. Ihr Entschluß zu sterben, und ihr Abschied von ihrem Gemahl und Kindern ist schmerzlich entzückend dargestellt. Auch die Enthaltsamkeit, daß er die aus der Unterwelt zurückgeführte Heldin durchaus nicht reden läßt, um nicht den geheimnißvollen Vorhang vor dem Zustande der Todten wegzuziehen, muß sehr hoch angerechnet werden. Freylich ist Admet,

und besonders sein Vater mit ihrer selbstischen Liebe zum Leben sehr aufgeopfert, auch Herkules zeigt sich Anfangs derb bis zur Rohheit, und erst nachher edler und seiner würdig, endlich wieder jovialisch, da er mit dem Admet seinen Scherz treibt, und ihm seine verschleyerte Gattin, als eine neue Braut zuführt.

Iphigenia in Aulis ist ein den Neigungen und Kräften des Euripides besonders angemessener Gegenstand: es kam hier darauf an, eine sanfte Rührung für die unschuldige Jugend und Kindlichkeit der Heldin zu erregen. Indessen ist Iphigenia noch lange keine Antigone; schon Aristoteles bemerkt, daß der Charakter nicht gehalten ist: "die flehende „Iphigenia sey der nachher sich willig aufopfernden „durchaus nicht ähnlich."

Auch Ion ist eines von den lieblichsten Stücken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben, wovon es den Namen führt. Zwar fehlt es im Lauf der Verwickelung nicht an Unwahrscheinlichkeiten, Nothbehelfen und Wiederhohlungen; und die Auflösung vermittelst einer Lüge, wozu sich Götter und

Menschen gegen den Xuthus verbünden, kann unser Gefühl schwerlich befriedigen.

In der Darstellung weiblicher Leidenschaften und der Verirrungen eines kranken Gemüths werden Phädra und Medea verdientermaßen gepriesen. Das Stück, worin jene vorkommt, glänzt durch die erhabene Heldenschönheit des Hippolytus; auch empfiehlt es sich im höchsten Grade durch die beobachtete Schicklichkeit und sittliche Strenge bey einem so bedenklichen Gegenstande. Dieß ist jedoch vielleicht nicht sowohl das Verdienst des Dichters selbst, als des Zartgefühls seiner Zeitgenossen, denn der Hippolytus, der wir haben, ist nach dem Zeugniß des Scholiasten ein umgearbeiteter, in welchem das Anstößige und Tadelnswürdige des früheren verbessert worden *).

---

*) Der gelehrte und scharfsinnige Brunck sagt, jedoch ohne irgend ein Zeugniß oder die Uebereinstimmung eines Bruchstückes als Beweis anzuführen, Seneca sey in seinem Hippolytus der Anlage des früheren vom Euripides welcher der verschleyerte hieß, gefolgt. Wofern dies bloße Vermuthung ist, so möchte ich bezweifeln, daß Euripides selbst in dem getadelten Schauspiele sich die Szene der Liebeserklärung erlaubt habe, welche Racine aus dem

Der Eingang der Medea ist vortrefflich, ihre verzweiflungsvolle Lage wird durch die Gespräche ihrer Amme, des Pflegers ihrer Kinder, und ihre eigenen Wehklagen hinter der Szene zerreißend angekündigt. Sobald sie hervortritt, hat der Dichter Sorge getragen, durch viele allgemeine und gemeine Betrachtungen, die er ihr in den Mund legt, uns abzukühlen. Noch kleiner erscheint sie in der Szene mit dem Aegeus, wo sie, im Begriff am Jason eine furchtbare Rache zu nehmen, sich erst einen Zufluchtsort sichert, ja es fehlt nicht viel, eine neue Verbindung bevorwortet. Das ist nicht die kühne Verbrecherin, welche die Naturkräfte zum Dienst ihrer wilden Leidenschaften sich unterworfen hat, und wie ein verheerendes Meteor von Land zu Land forteilt; jene Medea, die, von aller Welt verlassen, sich selbst noch genügen kann. Nur Gefälligkeit gegen die athenischen Alterthümer konnte den Euripides zu diesem frostigen Einschiebsel vermögen. Sonst hat er die mächtige Zauberin, und das in den Verhältnissen ihres

---

Seneca in seine Bearbeitung aufzunehmen kein Bedenken getragen.

Geschlechtes schwache Weib in derselben Person ergreifend geschildert. Auf das innigste rühren die Anwandlungen mütterlicher Zärtlichkeit mitten unter den Zurüstungen zu der grausamen That. Nur kündigt sie ihr Vorhaben zu frühzeitig und zu bestimmt an, statt es bloß als verworrne schwarze Ahndung zu hegen. Als sie es vollbringt, scheint der Trieb der Rache am Jason durch den schmählichen Tod seiner jungen Gemahlin und ihres Vaters schon befriedigt seyn zu müssen, und der neue Beweggrund, nämlich Jason würde die Kinder unfehlbar umbringen wollen, und sie müsse ihm vorbeugen, hält die Prüfung nicht aus. Denn wie sie die Leichen auf ihrem Drachenwagen entführt, hätte sie auch die lebenden Kinder zugleich mit sich retten können. Doch läßt sich dieß vielleicht durch die Verwirrung des Gemüths, worein das vollbrachte Verbrechen sie stürzt, rechtfertigen.

Solche Gemählde allgemeinen Jammers, des Sturzes blühender Geschlechter und Staaten aus der größten Herrlichkeit in die tiefste Noth, ja in gänzliche Vernichtung, wie das in den Trojanerinnen aufgestellte, mochten dem Euripides vom

Aristoteles den Namen des tragischsten Dichters verdienen. Der Schluß, wie die gefangenen als Sclavinnen verloosten Frauen das brennende und einstürzende Troja hinter sich lassend, sich zu den Schiffen wenden, ist wahrhaft groß. Uebrigens kann nicht leicht ein Stück weniger Handlung im energischen Sinne des Wortes haben: es ist eine Reihe von Lagen und Verfällen, die keinen andern Zusammenhang haben, als daß sie insgesammt von der Eroberung Troja's herrühren, aber sie gehen durchaus nicht auf ein gemeinschaftliches Ziel. Die Anhäufung hülflosen Leidens, das nicht einmal einen Widerstand der Gesinnungen aufzubieten hat, ermüdet zuletzt, und erschöpft das Mitleid. Je mehr gekämpft wird, um ein Unglück abzuwehren, um so mehr Eindruck macht es nachher, wenn es dennoch hereinbricht. Wenn aber so wenig Umstände gemacht werden, wie hier mit dem Astyanax, da die Rede des Talthybius selbst dem leisesten Versuch, ihn zu retten, vorbeugt, so ergiebt sich der Zuschauer auch bald darein. Hierin versieht es Euripides häufig. Bey den ununterbrochenen Anfoderungen an unser Mitleid in diesem Stück ist das

Pathos nicht gehörig ausgespart, und gesteigert; z. B. die Klage der Andromache um ihren noch lebenden Sohn ist weit zerreißender als die der Hecuba um den todten. Zwar wurde die Wirkung der letzteren durch den Anblick der kleinen Leiche auf dem Schilde Hektors unterstützt. Ueberhaupt war wohl sehr auf den Reiz für die Augen gerechnet: deswegen erscheint Helena, gegen die kriegsgefangnen Sclavinnen abstechend, prächtig geputzt, Andromache auf einem mit Beute beladenen Wagen, und ich zweifle nicht, daß am Schlusse die ganze Decoration in Flammen stand. Das peinliche Verhör der Helena unterbricht alle Rührung durch eitles Gezänke, und bewirkt nichts; denn trotz der Anklage der Hecuba bleibt Menelaus bey dem gleich Anfangs beschlossenen. Die Vertheidigung der Helena mag ungefähr so unterhalten, wie des Isokrates sophistische Lobrede auf sie.

Es war dem Euripides noch nicht genug, die Hecuba ein ganzes Stück hindurch sich verhüllt im Staube wälzen und winseln zu lassen: er hat sie in einer andern Tragödie, die von ihr den Namen führt, eben so als stehende Hauptfigur des

Jammers angebracht. Die beyden Handlungen dieses Stücks, die Opferung der Polyxena, und die Rache am Polymestor wegen Ermordung Polydors, haben nichts mit einander gemein, außer ihrer Beziehung auf die Hecuba. Die erste Hälfte hat große Schönheiten von der Art, wie sie dem Euripides vorzüglich gelingen: Bilder zarter Jugend, weiblicher Unschuld, und edelmüthiger Ergebung in einen frühen gewaltsamen Tod. Ein Menschenopfer, der Triumph des barbarischen Aberglaubens, wird dargestellt, als mit jenem Hellenismus der Gesinnung vollbracht, erlitten und angeschaut, welcher bey den Griechen so frühzeitig die Abschaffung der Menschenopfer bewirkte. Aber die zweyte Hälfte zerstört diese sanfteren Rührungen auf eine höchst widerwärtige Art. Sie ist angefüllt mit der rachsüchtigen Hinterlist der Hecuba, dem blödsinnigen Geiz des Polymestor, und der dürftigen Politik Agamemnons, der den thracischen König nicht selbst zur Verantwortung zu ziehen wagt, aber ihn den kriegsgefangenen Weibern in die Hände spielt. Auch paßt es gar nicht, daß Hecuba, bejahrt, kraftlos und im Jammer versunken, nachher so viel Ge-

genwart des Geistes bey Ausübung ihrer Rache, und eine solche Fertigkeit der Zunge in ihrer Anklage, und den Spöttereyen gegen den Polymestor zeigt.

Ein andres Beyspiel von zwey ganz getrennten Handlungen in derselben Tragödie sehen wir am rasenden Herkules. Die erste ist die Bedrängniß seiner Familie während seiner Abwesenheit, und ihre Errettung daraus durch seine Zurückkunft; die zweyte seine Reue, über den in plötzlicher Raserey an seiner Gattin, und seinen Kindern verübten Mord. Dieß folgt zwar auf einander, aber keineswegs aus einander.

Die Phönicierinnen sind reich an tragischen Begebenheiten im gemeinen Sinne des Worts: der Sohn des Kreon stürzt sich zur Rettung der Stadt von der Mauer; Eteokles und Polynices kommen einer durch die Hand des andern um, Jokaste durch ihre eigene über deren Leichen, die gegen Thebe zu Felde gezogenen Argiver fallen im Kampf, und Polynices bleibt unbeerdigt, endlich werden Oedipus und Antigone in die Verbannung ausgestoßen. Freylich bemerkt nach dieser

Aufzählung der Scholiast die Willkühr, womit der Dichter verfahren. "Dieß Schauspiel," sagt er, "ist schön in der theatralischen Erscheinung, eben „weil es voll fremder Ausfüllungen. Die von den „Mauern herabschauende Antigone gehört nicht zur „Handlung, und Polynices kommt unter der Ge„währleistung eines Waffenstillstandes in die Stadt, „ohne daß etwas daraus erfolgt. Nach allem übri„gen ist noch der vertriebene Oedipus mit einem „geschwätzigen Gesange zwecklos angehängt." Dieß Urtheil ist strenge, aber es trifft.

Nicht gelinder lautet das über den Orestes: "Das Stück ist von denen, die auf der Bühne „große Wirkung thun, in den Charaktern aber „äußerst schlecht; denn außer dem Pylades taugen „alle nichts." Ferner "Es hat eine mehr der „Komödie angemessene Auflösung." Dieses Schauspiel hebt in der That erschütternd an. Orest liegt nach seinem Muttermorde krank an Seelenqual und Wahnsinn auf seinem Bett, Elektra sitzt zu seinen Füßen, sie und der Chor zittern vor seinem Erwachen. Nachher nimmt aber alles eine verkehrte

Wendung, und endigt mit gewaltsamen Theaterstreichen.

Weniger wild und ausschweifend ist ein Stück, das die Schicksale des Orest weiter verfolgt: Iphigenia in Tauris, aber dagegen fast durchgehends mittelmäßig in der Darstellung sowohl der Charakter als Leidenschaften. Die Wiedererkennung der Geschwister nach solchen Vorfällen und Thaten, und unter solchen Umständen, da Iphigenia, die ehedem selbst am Blutaltare gebebt, ihren Bruder dem gleichen Loose widmen soll, erregt dennoch nur eine flüchtige Rührung. Auch die Flucht der Geschwister spannt die Theilnahme nicht sonderlich: die List, wodurch Iphigenia sie bewerkstelliget, wird vom Thoas willig geglaubt, und erst, nachdem beyde schon gerettet sind, versucht er sich zu widersetzen, wird aber sogleich, durch eine der gewöhnlichen Götter-Erscheinungen am Ende, beschwichtigt. Dieß Mittel hat Euripides so benutzt und abgenutzt, daß unter seinen achtzehn Tragödien in neunen eine Gottheit zur völligen Lösung des Knotens herabschweben muß.

In der Andromache tritt Orest zum viertenmale auf. Der Scholiast, in dessen Urtheilen wir meistens Aussprüche bedeutender alter Kunstrichter zu erkennen glauben, erklärt dieses für ein Stück vom zweyten Range, woran er nur einzelne Stellen lobt. Unter denen, welche Racine seinen freyen Nachbildungen zum Grunde gelegt, ist es gewiß das am wenigsten vorzügliche, und daher haben die französischen Kritiker hier leicht gewonnenes Spiel, wenn sie sich bemühen den griechischen Vorgänger herabzusetzen, von dem jener in der That wenig mehr als die erste Veranlassung hergenommen.

Die Bacchantinnen stellen die um sich greifende taumelnde Begeisterung des Bacchusdienstes mit großer sinnlicher Kraft und lebendiger Gegenwart dar. Der hartnäckige Unglaube des Pentheus, seine Verblendung und furchtbare Strafe durch die Hand seiner eigenen Mutter bilden ein kühnes Gemählde. Die Wirkung auf der Bühne mußte außerordentlich seyn. Man denke sich den Chor mit fliegenden Haaren und Gewändern, Tamburine, Zymbeln u. s. w. in den Händen, wie die Bacchantinnen auf Basreliefs vorgestellt werden, in

die Orchestra hereinstürmend, und unter rauschender Musik seine begeisterten Tänze aufführend, was ganz ungewöhnlich war, da sonst die Chorgesänge ohne andre Begleitung als die einer Flöte zu einem feyerlichen Tanzschritt vorgetragen wurden. Und hier war einmal diese üppige Ausschmückung, dergleichen Euripides überall sucht, an ihrer Stelle. Wenn daher einige neuere Kunstrichter dieses Stück tief herabsetzen, so scheinen sie mir nicht recht zu wissen was sie wollen. Ich muß vielmehr an dessen Zusammensetzung die bey diesem Dichter so seltene Harmonie und Einheit bewundern, die Enthaltung von allem fremdartigen, so daß alle Wirkungen und Antriebe von Einer Quelle ausströmen, und auf Ein Ziel hinstreben. Nächst dem Hippolytus würde ich unter den übrig gebliebenen Werken des Euripides diesem die erste Stelle anweisen.

Die Herakliden und die Schutzgenossinnen sind wahre Gelegenheits-Tragödien, und konnten wohl nur als Schmeicheley gegen die Athener Glück machen. Sie verherrlichen zwey alte Heldenthaten Athens, worauf die lobpreisenden Redner, die immer das fabelhafte mit dem histo-

rischen vermischen, namentlich Isokrates, ein erstaunlich großes Gewicht legen: die Beschützung der Kinder des Herkules, der Ahnherrn der Lacedämonischen Könige, gegen die Verfolgungen des Eurystheus, und die den Thebanern durch einen Sieg abgezwungene Beerdigung der Sieben vor Thebe, und ihres Heeres zu Gunsten des Adrastus Königes von Argos. Die Schutzgenossinnen wurden, wie wir wissen, während des peloponnesischen Krieges aufgeführt, als eben die Argiver ein Bündniß mit den Lacedämoniern geschlossen hatten: dieß Stück sollte die alten Verpflichtungen jener gegen Athen ins Gedächtniß rufen, und zeigen, wie wenig Segen folglich die Argiver bey diesem Kriege haben könnten. Die Herakliden sind unstreitig in einer ähnlichen Absicht in Bezug auf Lacedämon geschrieben. Von den beyden Stücken indessen, die ganz nach demselben Muster entworfen sind, haben die Schützgenossinnen, von den Müttern der erschlagenen Helden so benannt, bey weitem mehr dichterischen Werth; die Herakliden sind gleichsam nur ein schwächerer Abdruck. Zwar erscheint in jenem Stück Theseus anfangs nicht liebenswürdig, da

er dem unglücklichen Adrast seine Fehltritte so weitläuftig und vielleicht ungerecht vorhält, ehe er ihm hilft; der Streit des Theseus mit dem argivischen Herold über den Vorzug der monarchischen oder demokratischen Verfassung wird billig von der Bühne in die Schulen der Rhetoren verwiesen; auch die moralische Lobrede des Adrast auf die gefallnen Helden fällt sehr aus dem Tone. Ich halte mich überzeugt, daß Euripides hier die Charakter in irgend einer Schlacht gebliebner athenischer Feldherrn hat zeichnen wollen. Dramatisch genommen ist die Stelle auch so nicht zu rechtfertigen; aber ohne einen solchen Zweck wäre es gar zu abgeschmackt, an jenen Helden der herkulischen Zeit, an einem Kapaneus, welcher dem Himmel selber trotzte, ihre bürgerlichen Tugenden zu preisen. Wie weit Euripides im Stande war, durch fremde Anspielungen, auch auf sich selbst, aus seinem Gegenstande herauszugehen, sehen wir an einer Rede des Adrast, wo dieser ohne alle Veranlassung sagt, "es sey nicht „billig, daß der Dichter, während er andre durch „seine Werke ergötzt, selber Ungemach leide." Jedoch sind die Leichenklagen und der Schwanengesang

der Euadne rührend schön, wiewohl diese ganz unerwartet im buchstäblichen Verstande in das Schauspiel hineinfällt. Denn sie erscheint, vorher nie erwähnt, zuerst auf dem Felsen, von wo sie sich auf den brennenden Scheiterhaufen des Kapaneus hinabstürzt.

Die Herakliden sind ein gar dürftiges Stück, und besonders gehen sie kahl aus. Von der wirklich vollbrachten Opferung der Makaria hört man nichts weiter: wie der Entschluß ihr selbst keine Ueberwindung zu kosten scheint, so machen auch die Andern wenig Umstände mit ihr. Der athenische König Demophon kommt nicht wieder, eben so wenig der wunderbar verjüngte Jolaus, des Herkules Gefährte, und Pfleger seiner Kinder; Hyllus, der heldenmüthige Heraklide, kommt gar nicht zum Vorschein; so bleibt am Ende niemand als Alkmene, die sich mit dem Eurystheus herumzankt. Solche alte, unerbittlich rachsüchtige Weiber scheint Euripides mit einer eigenen Vorliebe zu schildern: hat er doch die Hecuba zweymal, der Helena und dem Polymestor gegenüber, so angebracht. Ueberhaupt ist die beständige Wiederkehr derselben Mittel und

Motive ein sichres Kennzeichen von Manier. Wir haben in den Werken dieses Dichters drey Beyspiele von weiblichen Menschenopfern, die durch Ergebung rührend werden: das der Iphigenia, der Polyxena und der Makaria; der freywillige Tod der Alceste und der Euadne gehört auch gewissermaßen hieher. Ein Lieblingsgegenstand sind ferner für ihn die Schutzflehenden, welche den Zuschauer mit der Besorgniß ängstigen, sie möchten von der geheiligten Zuflucht des Altars gewaltsam weggerissen werden. Die Göttererscheinungen am Schluß habe ich schon aufgezählt.

Die belustigendste aller Tragödien ist Helena, ein gar abentheuerliches Schauspiel, voll von wunderbaren Vorfällen und Auftritten, die offenbar weit mehr für die Komödie passen. Die dabey zum Grunde liegende Erfindung ist, daß Helena in Aegypten verborgen gelebt habe, (so weit ging die Behauptung ägyptischer Priester) während Paris ein wie sie gestaltetes Luftbild entführt, um welches die Griechen und Trojaner zehn Jahre lang gekämpft haben sollen. Durch diesen Ausweg wird die Tugend der Heldin gerettet, und Menelaus,

der, um die Spöttereyen des Aristophanes über die Betteley der euripideischen Helden zu bestätigen, zerlumpt und bettelnd auftritt, vollkommen zufrieden gestellt. Allein dieß ist eine Art, die Mythologie zu verbessern, wodurch sie den Mährchen in Tausend und einer Nacht ähnlich wird.

Dem Rhesus, wozu das eilfte Buch der Ilias den Stoff hergeliehen, haben neuere Philologen weitläuftige Abhandlungen gewidmet, um seine Unächtheit zu beweisen. Ihre Meinung ist, das Stück enthalte eine Menge Unschicklichkeiten und Widersprüche, und sey daher des Euripides unwürdig. Diese Folgerung ist mißlich. Wie, wenn sich nun die gerügten Mängel aus dem einmal gewählten unbequemen Gegenstande, einer nächtlichen Waffenthat, als beynah unvermeidlich ableiten ließen? Ueberhaupt kommt es bey der Frage über die Aechtheit eines Werkes weit weniger auf dessen Werh oder Unwerth an, als darauf, ob sich darin der Styl und die Eigenheiten des angeblichen Verfassers finden. Die wenigen Worte des Scholiasten treffen ganz anders zum Ziel: "Einige haben die„ses Schauspiel für unächt gehalten, als nicht vom

„Euripides, denn es trägt mehr den sophokleischen „Styl an sich. Indessen ist es in den Didaskalien „als ächt überschrieben, und die Genauigkeit in „Absicht auf die Erscheinungen des gestirnten Him„mels giebt den Euripides zu erkennen." Ich glaube auch zu verstehen, was mit dem sophokleischen Styl gemeynt ist, den ich zwar nicht in der Anlage des Ganzen, aber in einzelnen Stellen finde. Dem zufolge würde ich, wenn das Stück dem Euripides abgesprochen werden soll, auf einen eklektischen Nachahmer rathen, aber eher aus der Schule des Sophokles als des Euripides, und zwar wenig später als beyde. Dieß schließe ich aus der Vertraulichkeit mancher Auftritte, indem sich damals die Tragödie zum bürgerlichen Schauspiel hinneigte; denn späterhin in der alexandrinischen Zeit verfiel sie in den entgegengesetzten Fehler, in Schwulst.

Der Cyklop ist ein satyrisches Drama. Dieß war eine gemischte Nebengattung der tragischen Poesie, die wir schon im Vorbeygehen erwähnt haben. Das Bedürfniß einer Erhohlung des Geistes nach dem ergreifenden Ernst der Tragödie scheint ihr, so wie überhaupt dem Nachspiel, den Ursprung

gegeben zu haben. Das satyrische Drama bestand nie für sich allein: es wurde als Anhang zu mehreren Tragödien gegeben, und war auch allem Vermuthen nach immer beträchtlich kürzer. Der äußere Zuschnitt glich dem der Tragödie, der Stoff war ebenfalls mythologisch. Das unterscheidende Merkmal war ein aus Satyrn bestehender Chor, welcher solche Heldenabentheuer, die schon an sich einen heitern Anstrich hatten (wie manche in der Odyssee; denn auch hievon wie von so vielem liegt der Keim im Homer;) oder dessen empfänglich waren, mit muntern Gesängen, Gebehrden und Sprüngen begleiteten. Die nächste Veranlassung hiezu gaben die Bacchusfeste, wo die Satyrsmaske eine übliche Verkleidung war. In mythologischen Geschichten, wobey Bacchus nichts zu schaffen hatte, ließen sich diese seine beständigen Begleiter zwar nur mit einer gewissen Willkühr, jedoch nicht ohne Schicklichkeit anbringen. Wie die Natur in ihrer ursprünglichen Freyheit überhaupt der griechischen Fantasie als reich an Wundererzeugnissen erschien, so durfte man wohl die wilden Landschaften, wo gewöhnlich der Schauplatz lag, fern vom Anbau gesitteter

Städte, mit jenen sinnlich fröhlichen Waldnaturen bevölkern. Die Zusammenstellung von Halbgöttern mit Halbthieren bildete einen anziehenden Gegensatz. Wie die Dichter sie bewerkstelligten, davon sehen wir an dem Cyklopen ein Beyspiel. Er ist nicht unergötzlich, wiewohl sein wirklicher Gehalt großentheils schon in der Odyssee enthalten ist; nur fallen die Späße des Silen und seiner Schaar zuweilen ein wenig derb aus. Wir müssen wohl eingestehen, daß dieses Werk für uns seinen vornehmsten Werth durch die Seltenheit erhält, da es das einzige übrig gebliebene seiner Art ist. Ohne Zweifel wird in den Satyrspielen Aeschylus kühner und bedeutender gescherzt haben, wenn er z. B. den Prometheus das himmlische Feuer dem rohen täppischen Menschenvolk herunterbringen ließ; und Sophokles, wie schon die wenigen Proben errathen lassen, zierlicher und sittiger, wenn er die um den Preis der Schönheit streitenden Göttinnen einführte, oder die Nausikaa, wie sie dem schiffbrüchigen Ulysses ihren Schutz gewährt. Es ist ein sprechender Zug von der leichten Lebensweise der Griechen, von ihrem heitern Sinn, der von keiner steifen Würde

wußte, und Geschick und Anmuth auch in der unbedeutendsten Sache künstlerisch bewunderte, daß in diesem Schauspiele, Nausikaa oder die Wäscherinnen benannt, da, wie Homer erzählt, die Prinzessin nach vollendeter Wäsche mit ihren Mägden sich durch Ballspielen erhohlt, Sophokles selbst Ball spielte, und durch seine Grazie bey dieser Leibesübung großen Beyfall erwarb. Der große Dichter, der verehrte Bürger Athens, der gewesene Feldherr vielleicht, trat also in Frauenkleidern öffentlich auf, und da er wegen der Schwäche seiner Stimme gewiß nicht die Hauptrolle der Nausikaa spielte, so übernahm er die vielleicht stumme Nebenrolle einer Magd, um der Darstellung seines Werkes die kleine Auszierung körperlicher Behendigkeit zu geben.

Mit dem Euripides nimmt für uns die Geschichte der alten Tragödie ein Ende, wiewohl es noch viele jüngere Tragiker gegeben hat, z. B. den Agathon, den uns Aristophanes ganz salbenduftend und blumenbekränzt schildert, und den Plato in seinem Gastmahle eine Rede im Geschmack des Sophisten Gorgias, voll der gesuchtesten Zierrathen und in lauter

gleichlautenden Gegensätzen, halten läßt. Er ging zuerst aus der Mythologie, als dem natürlichen Stoffe seiner Gattung heraus, und schrieb zuweilen Tragödien mit lauter erdichteten Namen (dieß ist als ein Uebergang zur neuern Komödie zu bemerken) deren eine die Blume hieß, und also vermuthlich weder ernsthaft rührend noch schrecklich, sondern idyllenhaft und lieblich war.

Auch die alexandrinischen Gelehrten gaben sich damit ab, Tragödien zu verfertigen; allein, wenn wir nach dem einzigen auf uns gekommenen Stücke, der Alexandra des Lykophron urtheilen dürfen, welches in einem endlosen, weissagenden und mit dunkler Mythologie überladenen Monolog besteht, waren diese Hervorbringungen der klügelnden Künsteley äußerst leblos, untheatralisch und auf alle Weise ungenießbar. Die schöpferische Kraft ging den Griechen hierin so gänzlich aus, daß sie sich damit begnügen mußten, die alten Meisterwerke zu wiederhohlen.

Sechste Vorlesung.

Wir verlassen die tragische Poesie, um uns mit einer ganz entgegengesetzten Gattung, der alten Komödie, zu beschäftigen. Unter der auffallenden Fremdartigkeit werden wir aber doch eine gewisse Symmetrie des Gegensatzes mit jener, und Beziehungen auf sie hervorgehen sehen, welche das Wesen beyder in ein helleres Licht zu setzen dienen. Bey Beurtheilung der alten Komödie müssen wir zuvörderst alle Gedanken an dasjenige entfernen, was bey den Neueren Komödie heißt, und schon bey den Griechen späterhin so hieß. Diese Dichtarten sind nicht etwa in Zufälligkeiten (z. B. der Nennung und Einführung wirklicher

Personen in der alten) sondern wesentlich und durchaus verschieden. Auch hüte man sich wohl, die alte Komödie nicht etwa als den rohen Anfang der nachher mehr ausgebildeten komischen Darstellung zu betrachten *); wozu sich Viele durch die zügellose Ausgelassenheit jener haben verleiten lassen. Vielmehr ist dieß die ächt poetische Gattung, und die neuere Komödie, wie ich in der Folge zeigen werde, eine Herabstimmung zur Prosa und Wirklichkeit.

Die alte Komödie läßt sich am besten als den durchgängigen Gegensatz der Tragödie begreifen. Dieß war vermuthlich der Sinn jener Behauptung

---

*) In diesem Sinne ist der Abschnitt des Barthelemy im Anacharsis von der alten Komödie abgefaßt: einer der dürftigsten und verfehltesten seines Werkes. Mit dem erbarmungswürdigen Uebermuthe der Unwissenheit urtheilt Voltaire (unter andern in seinem philosophischen Wörterbuch unter dem Artikel Athée) über den Aristophanes ab, und die neueren französischen Kritiker sind meistens seinem Beyspiele gefolgt. Uebrigens kann man die Grundlage aller schiefen Urtheile der Neueren hierüber, und die verstockte prosaische Ansicht schon beym Plutarch in seiner Vergleichung des Aristophanes und Menander finden.

des Sokrates, deren Plato am Schlusse seines Gastmahls erwähnt. Er erzählt nämlich, nachdem die übrigen Gäste sich zerstreut hatten oder eingeschlafen waren, sey Sokrates allein mit dem Aristophanes und Agathon wach geblieben, und habe, während er aus einem großen Becher mit ihnen trank, sie genöthigt einzugestehen, wiewohl ungern, es sey die Sache eines einzigen Mannes, sich zugleich auf die tragische und auf die komische Dichtung zu verstehen, und der Tragödiendichter sey vermöge seiner Kunst zugleich Komödiendichter. Dieß widersprach sowohl der herrschenden Meynung, welche beyde Talente gänzlich trennte, als der Erfahrung, da kein Tragiker auch nur versucht hatte, zugleich im komischen Fache zu glänzen, oder umgekehrt; es konnte sich also nur auf das innerste Wesen der Sache beziehen. Ein andermal sagt der platonische Sokrates, ebenfalls bey Gelegenheit der komischen Nachahmung: man könne alle entgegengesetzten Dinge nur durch einander, also auch das Ernsthafte nicht ohne das Lächerliche gehörig erkennen. Hätte es dem göttlichen Plato gefallen, in der Ausführung jenes angedeuteten Gesprächs seine

Gedanken oder die seines Meisters über die beyden Dichtarten mitzutheilen, so würden wir unstreitig der folgenden Erörterung entübrigt seyn können.

Eine Seite des Verhältnisses der komischen Poesie zur tragischen kann man unter den Begriff der Parodie fassen. Diese Parodie ist aber eine unendlich kräftigere, als die des scherzhaften Heldengedichts, weil das Parodirte durch die szenische Darstellung eine ganz andre Wirklichkeit und Gegenwart im Gemüth hatte, als die Epopöe, welche Geschichten der Vorzeit als vergangen erzählte, und selbst mit ihnen in die ferne Vorzeit zurücktrat. Die komische Parodie wurde auf frischer That gemacht, und selbst die Vorstellung auf derselben Bühne, wo man ihr ernstes Vorbild zu sehen gewohnt gewesen war, mußte die Wirkung verstärken. Auch wurden nicht bloß einzelne Stellen, sondern die Form der tragischen Dichtung überhaupt wurde parodirt, und die Parodie erstreckte sich unstreitig nicht bloß auf die Poesie, sondern auch auf Musik und Tanz, auf die Mimik und Ausschmückung der Bühne. Ja in so fern die tragische Schauspielkunst in die Fußstapfen der Plastik

trat, war die komische Parodie auch auf diese gerichtet, indem sie z. B. die idealischen Götterfiguren, jedoch erkennbar in Caricaturen verwandelte *). Je mehr nun die Hervorbringungen aller dieser Künste in die äußern Sinne fallen, je mehr die Griechen bey den Volksfesten, dem Götterdienste und feyerlichen Aufzügen von dem edlen Style umgeben und damit vertraut waren, welcher in der tragischen Darstellung einheimisch ist, desto unwiderstehlicher mußte die in der komischen enthaltne allgemeine Parodie aller Künste zum Lächerlichen wirken.

Allein mit diesem Begriffe ist das Wesen der Sache noch nicht erschöpft: denn Parodie setzt immer eine Beziehung auf das Parodirte, und Abhängigkeit davon voraus. Die alte Komödie ist aber eine eben so unabhängige und ursprüngliche Dichtart als die Tragödie, sie steht auf derselben Höhe mit ihr, das heißt, sie geht eben so weit über

*) Als ein Beyspiel hievon nenne ich das bekannte Vasengemählde, wo Merkur und Jupiter, im Begriff auf einer Leiter zur Alkmene hineinzusteigen, als komische Masken vorgestellt sind.

eine bedingte Wirklichkeit in das Gebiet der frey-schaffenden Fantasie hinaus.

Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft. Der Ernst aber besteht, wie ich schon in der Einleitung zeigte, in der Richtung der Gemüthskräfte auf einen Zweck, und der Beschränkung ihrer Thätigkeit dadurch. Sein entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken beym Gebrauch der Gemüthskräfte, und ist um so vollkommner, je größer das dabey aufgewandte Maaß derselben, und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkühr ist. Witz und Spott kann auf eine scherzhafte Art gebraucht werden, beydes verträgt sich aber auch mit dem strengsten Ernste, wie uns das Beyspiel der spätern römischen Satiren, und der alten griechischen Jamben beweist, wo diese Mittel dem Zweck des Unwillens und des Hasses dienten.

Die neuere Komödie stellt zwar das Belustigende in Charaktern, contrastirenden Lagen und Zusammenstellungen derselben auf, und sie ist um so komischer, je mehr das Zwecklose darin herrscht;

Mißverständnisse, Irrungen, vergebliche Bestrebungen lächerlicher Leidenschaft, und je mehr sich am Ende alles in Nichts auflöset; aber bey allen darin angebrachten Scherzen ist die Form der Darstellung selbst ernsthaft, das heißt, an einen gewissen Zweck gesetzmäßig gebunden. In der alten Komödie hingegen ist diese scherzhaft, eine scheinbare Zwecklosigkeit und Willkühr herrscht darin; das Ganze des Kunstwerks ist ein einziger großer Scherz, der wieder eine ganze Welt von einzelnen Scherzen in sich enthält, unter denen jeder seinen Platz für sich behauptet, und sich nicht um die andern zu bekümmern scheint. In der Tragödie gilt, um mich durch ein Gleichniß deutlich zu machen, die monarchische Verfassung, aber wie sie bey den Griechen in der Heldenzeit war, ohne Despotismus: alles fügt sich willig der Würde des heroischen Szepters. Die Komödie hingegen ist demokratisirte Poesie; es ist Grundsatz darin, sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu lassen als die allgemeine Ungebundenheit aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken, Einfälle und Anspielungen zu beschränken.

Alles würdige, edle und große der menschlichen Natur läßt nur eine ernsthafte Darstellung zu; denn der Darstellende fühlt es gegen sich im Verhältnisse der Ueberlegenheit, es wird also bindend für ihn. Der komische Dichter muß es folglich von der seinigen ausschließen, sich darüber hinwegsetzen, ja es gänzlich läugnen, und die Menschheit im entgegengesetzten Sinne wie der Tragiker, nämlich ins häßliche und schlechte, idealisiren. So wenig aber das tragische Ideal eine Mustersammlung aller möglichen Tugenden ist, eben so wenig besteht auch diese umgekehrte Idealität in einer die Wirklichkeit übersteigenden Anhäufung von sittlichen Gebrechen und Ausartungen; sondern in der Abhängigkeit von dem thierischen Theile, dem Mangel an Freyheit und Selbstständigkeit, dem Unzusammenhang und den Widersprüchen des innern Daseyns, woraus alle Thorheit und Narrheit hervorgeht. —

Das ernste Ideal ist die Einheit und harmonische Verschmelzung des sinnlichen Menschen in den geistigen, wie wir es auf das klarste in der Plastik erkennen, wo die Vollendung der Gestalt nur

Sinnbild geistiger Vollkommenheit und der höchsten sittlichen Ideen wird, wo der Körper ganz vom Geist durchdrungen und bis zur Verklärung vergeistigt ist. Das scherzhafte Ideal besteht hingegen in der vollkommnen Harmonie und Eintracht der höhern Natur mit der thierischen, als des herrschenden Prinzips. Vernunft und Verstand werden als freywillige Sklavinnen der Sinne vorgestellt.

Hieraus fließt nothwendig dasjenige, was am Aristophanes so viel Anstoß gegeben hat: die häufige Erinnerung an die niedrigen Bedürfnisse des Körpers, die muthwillige Schilderung des thierischen Naturtriebes, der sich trotz allen Fesseln, welche ihm Sittlichkeit und Anständigkeit anlegen wollen, immer, ehe man sichs versieht, in Freyheit setzt. Wenn wir darauf achten, was noch jetzt auf unsrer komischen Bühne die unfehlbare Wirkung des Lächerlichen macht, und sich nie abnutzen kann, so sind es eben solche unbezwingliche Regungen der Sinnlichkeit im Widerspruch mit höheren Foderungen: Feigheit, kindische Eitelkeit, Plauderhaftigkeit, Leckerey, Faulheit u. s. w. So wird z. B. Lüsternheit am gebrechlichen Alter um so lächerlicher,

weil sich da zeigt, daß es nicht der bloße Trieb des Thieres ist, sondern daß die Vernunft nur gedient hat, die Herrschaft der Sinnlichkeit unverhältnißmäßig zu erweitern; und durch Trunkenheit setzt sich der wirkliche Mensch gewissermaßen in den Zustand des komischen Ideals.

Man lasse sich dadurch nicht täuschen, daß die alten Komiker lebende Menschen genannt und mit allen Umständen auf das Theater gebracht haben, als ob sie deswegen in der That bestimmte Individuen dargestellt hätten. Denn solche historische Personen haben bey ihnen immer eine allegorische Bedeutung, sie stellen eine Gattung vor: und so wie in den Masken ihre Gesichtszüge, so war auch in der Darstellung ihr Charakter übertrieben. Aber dennoch ist dieß beständige Anspielen auf die nächste Wirklichkeit, welches nicht nur bis zur Unverhaltung des Dichters in der Person des Chores mit dem Publicum überhaupt, sondern bis zum Hinweisen mit Fingern auf einzelne Zuschauer ging, sehr wesentlich für die Gattung. Wie nämlich die Tragödie harmonische Einheit liebt, so lebt und webt die Komödie in chaotischer Fülle: sie sucht die

buntesten Gegensätze, und immerfort sich kreuzenden Widersprüche. Das Seltsamste, Unerhörte, ja Unmögliche in den Vorfällen heftet sie daher mit dem Oertlichsten und Besondersten der nächsten Umgebung zusammen.

Der komische Dichter versetzt wie der tragische seine Personen in ein idealisches Element; aber nicht in eine Welt, wo die Nothwendigkeit, sondern wo die Willkühr des erfinderischen Witzes unbedingt herrscht, und die Gesetze der Wirklichkeit aufgehoben sind. Er ist folglich befugt, die Handlung so keck und fantastisch wie möglich zu ersinnen; sie darf sogar unzusammenhängend und widersinnig seyn, wenn sie nur geschickt ist, einen Kreis von komischen Lebensverhältnissen und Charaktern in das grellste Licht zu setzen. Was das letzte betrifft, so darf das Werk allerdings, ja es muß einen Hauptzweck haben, wenn es ihm nicht an Haltung fehlen soll: wie wir denn auch die Komödien des Aristophanes in dieser Hinsicht als völlig systematisch deuten können. Allein soll die komische Begeisterung nicht verlohren gehen, so muß aus diesem Zweck wieder ein Spiel gemacht und der Eindruck durch fremde Ein-

mischungen aller Art scheinbar aufgehoben werden. Die Komödie in ihrer frühesten Zeit, namentlich unter den Händen ihres dorischen Stifters Epicharmus, entlehnte ihre Stoffe vorzugsweise aus der mythischen Welt. Selbst in ihrer Reife scheint sie dieser Wahl nicht ganz entsagt zu haben, wie wir aus manchen Titeln verlohren gegangener Stücke vom Aristophanes und seinen Zeitgenossen sehen; und späterhin in der Mittel-Epoche zwischen der alten und neuen Komödie kehrte sie aus besondern Gründen mit Vorliebe dahin zurück. Allein da der Contrast zwischen dem Stoffe und der Form hier am rechten Orte ist, und gegen die durchaus scherzhafte Darstellung nichts stärker abstechen konnte, als was die wichtigste, ernsthafteste Angelegenheit des Menschen und durchaus Geschäft ist: so wurde natürlich das öffentliche Leben, der Staat, der eigentliche Gegenstand der alten Komödie. Sie ist durchgehends politisch, das Privat- und Familienleben, über welches sich die neuere nicht erhebt, führt sie nur beyläufig und mittelbar, in Bezug auf das öffentliche, ein. Der Chor ist ihr also wesentlich, weil er gewissermaßen das Volk vorstellt: er darf

keinesweges als etwas zufälliges aus dem örtlichen Ursprunge der alten Komödie erklärt werden; ein wichtigerer Grund ist es schon, daß er zur Vollständigkeit der Parodie der tragischen Form gehört. Zugleich trägt er mit zum Ausdrucke der festlichen Fröhlichkeit bey, wovon die Komödie die ausgelassenste Ergießung war. Denn bey allen Volks- und Götterfesten der Griechen wurden Chorgesänge, von Tanz begleitet, aufgeführt. Der komische Chor verwandelt sich zuweilen in eine solche Stimme der öffentlichen Freude, z. B. wenn die Weiber, welche die Thesmophorien feyern, in dem davon benannten Stücke mitten unter den lustigsten Tollheiten ihren melodischen Hymnus, gerade wie bey dem wirklichen Feste, zu Ehren aller ihm vorstehenden Götter anstimmen. Bey dergleichen Anlässen ist eine so schwungvolle Lyrik aufgewandt, daß diese Stellen geradezu ohne Veränderung in eine Tragödie verpflanzt werden dürften. Eine Abweichung von dem tragischen Vorbilde ist es dagegen, daß es manchmal mehrere Chöre in einer Komödie giebt, die bald zugleich gegenwärtig gegen einander singen, bald ohne Beziehung auf einander wechseln und sich ablösen.

Die merkwürdigste Eigenheit des komischen Chors ist jedoch die Parabase, eine Anrede des Chors an die Zuschauer aus Vollmacht und im Namen des Dichters, welche mit dem Gegenstande des Stückes nichts gemein hat. Bald streicht er seine eignen Verdienste heraus, und verspottet seine Nebenbuhler, bald thut er, vermöge seines Rechtes als athenischer Bürger in jeder Volksversammlung über die öffentlichen Angelegenheiten zu reden, ernsthaft gemeynte oder drollige Vorschläge für das gemeine Wohl. Eigentlich ist die Parabase dem Wesen der dramatischen Darstellungsweise zuwider: denn diesem zufolge soll der Dichter hinter seinen Personen verschwinden; auch sollen die letzteren ganz so reden und handeln, als wären sie unter sich, und keine bemerkbare Rücksicht auf den Zuschauer nehmen. Alle tragischen Eindrücke werden daher durch dergleichen Einmischungen unfehlbar zerstört; der lustigen Stimmung aber sind absichtliche Unterbrechungen, Intermezzo's, willkommen, wären sie auch an sich ernsthafter als das Dargestellte selbst, weil man sich dabey dem Zwange einer Geistes-Beschäftigung, die durch das Anhaltende den Schein einer Arbeit

gewinnt, durchaus nicht unterwerfen will. Die Erfindung der Parabase konnte zum Theil dadurch veranlaßt werden, daß die Komiker nicht so viel Stoff hatten als die Tragiker, die Zwischenräume der Handlung, wann die Bühne leer blieb, durch theilnehmende und begeisterte Gesänge auszufüllen. Allein sie ist dem Wesen der alten Komödie gemäß, wo nicht bloß der Gegenstand, sondern die ganze Behandlung scherzhaft ist. Diese unumschränkte Herrschaft des Scherzes offenbart sich auch darin, daß es sogar mit der dramatischen Form kein vollkommener Ernst bleibt, und daß deren Gesetz augenblicklich aufgehoben wird; gerade wie man bey einer lustigen Verkleidung sich zuweilen erlaubt, die Maske abzunehmen. Bis auf den heutigen Tag sind hievon im Lustspiel die Anspielungen und Winke an das Parterre übrig geblieben, die oft großes Glück machen, wiewohl manche Kritiker sie unbedingt verwerfen. Ich werde noch darauf zurückkommen, in wie fern überhaupt und in welcher Gattung des Komischen sie zuläßlich sind.

Sollten wir den Zweck der tragischen und komischen Gattung in wenige Worte zusammenfassen, so

würden wir sagen: wie die Tragödie durch schmerzliche Empfindungen zu der würdigsten Ansicht der Menschheit erhebt, als "die Nachahmung des schönsten und vortrefflichsten Lebens," nach Plato's Ausdruck, so ruft die Komödie aus einer durchaus spottenden und erniedrigenden Betrachtungsart aller Dinge die muthwilligste Fröhlichkeit hervor.

Wir haben nur einen einzigen Komiker der ältern Gattung, und können daher unser Urtheil über seinen Werth nicht durch Vergleichung mit andern Meistern schärfen. Aristophanes hatte viele Vorgänger gehabt: einen Magnes, Cratinus, Crates, und Andre; er war einer der spätesten Komiker, indem er sogar das Ende der alten Komödie erlebte. Demungeachtet haben wir nicht Ursache zu glauben, daß wir in ihm deren Verfall sehen, wie bey dem letzten Tragiker; sondern vermuthlich war die Gattung noch im Steigen, und er der vollendetste Dichter darin. Es erging nämlich mit der alten Komödie ganz anders als mit der Tragödie: diese starb eines natürlichen, jene eines gewaltsamen Todes. Die Tragödie hörte auf, weil die Gattung erschöpft zu seyn schien, weil man sie

verließ, sich nicht mehr zu ihrer Höhe erschwingen konnte. Die Komödie wurde durch einen Machtspruch der uneingeschränkten Freyheit beraubt, welche die Bedingung ihrer Möglichkeit war. Horaz berichtet uns diese Katastrophe in wenigen Worten: "Auf diese (den Thespis und Aeschylus) „folgte die alte Komödie, nicht ohne großes Lob; „aber die Freyheit artete ins Fehlerhafte aus, und „in eine Gewalt, die durch ein Gesetz gehemmet „zu werden verdiente. Das Gesetz wurde gegeben, „und der Chor verstummte schmählich, da ihm das „Recht zu schaden genommen war." Gegen Ende des peloponnesischen Krieges, als wenige Personen sich wider die Verfassung der Oberherrschaft in Athen bemächtigt hatten, wurde verordnet, jeder, der von den komischen Dichtern angegriffen würde, solle sie verklagen dürfen; es wurde verboten, wirkliche Personen einzuführen, sie durch Masken kenntlich zu machen, u. s. w. Hieraus entstand die sogenannte mittlere Komödie. Die Form blieb noch ungefähr dieselbe, und die Darstellung war, wenn auch nicht eben allegorisch, doch parodisch. Allein das Wesen war aufgehoben, und diese Gattung

mußte unschmackhaft werden, da das Salz des persönlichen Spottes sie nicht mehr würzen durfte. Das Anziehende bestand ja eben darin, daß die nächste Wirklichkeit scherzhaft idealisirt, d. h. als die tollste Verkehrtheit vorgestellt wurde, und wie war es möglich, selbst allgemeine Gebrechen des Staates spottend zu rügen, wenn man keinem einzelnen misfallen durfte? Daher kann ich dem Horaz nicht beystimmen, wenn er meynt, der Misbrauch hätte die Einschränkung herbeygeführt. Die alte Komödie hat mit der athenischen Freyheit zugleich geblüht; es waren dieselben Umstände und Personen, welche beyde unterdrückten. So viel fehlt daran, daß Aristophanes durch seine Verläumdungen den Tod des Sokrates verschuldet hätte, (wie manche ohne Geschichtskenntniß behauptet haben; die Wolken waren eine lange Reihe von Jahren zuvor gedichtet) daß es vielmehr dieselbe gewaltsame Verfassung der Republik war, welche sowohl die spottenden Rügen des Aristophanes zum Schweigen brachte, als die ernsten des unbestechlichen Sokrates mit dem Tode bestrafte. Wir sehen nicht, daß die Verfolgungen des Aristophanes

dem Euripides geschadet hätten; das Volk von Athen sah mit Bewunderung die Tragödien des letztern und ihre Parodie auf derselben Bühne; alle verschiedenen Geistesgaben sollten ungestört in gleichen Rechten neben einander gedeihen. Niemals hat sich ein Souverän, dieß war doch das athenische Volk, mit besserer Laune die stärksten Wahrheiten sagen, ja sich ins Angesicht verspotten lassen. Wurden auch die Misbräuche der Staatsverwaltung dadurch nicht gebessert, so war es doch schon ein Großes, daß man ihre schonungslose Aufdeckung duldete. Uebrigens zeigt sich Aristophanes überall als einen eifrigen Patrioten; er greift die mächtigen Volksverführer an, eben die, welche der ernste Thucydides als so verderblich schildert; er räth zum Frieden bey dem innerlichen Kriege, der Griechenlands Wohlstand unwiderbringlich zerrüttete; er empfiehlt die Einfachheit und Strenge alter Sitten. So viel von der politischen Bedeutung der alten Komödie.

Aber, höre ich sagen, Aristophanes war ein sittenloser Possenreißer. Nun ja: unter andern war er das auch; und wir sind keineswegs gemeynt,

ihn darüber zu rechtfertigen, daß er neben seinen großen Vorzügen hiezu herabgesunken, sey es nun, daß ihn rohe Neigungen antrieben, oder, daß er für nöthig erachtete, den Pöbel zu gewinnen, um dem Volk so dreiste Wahrheiten sagen zu dürfen. Wenigstens rühmt er von sich, daß er weniger als seine Mitwerber durch bloß sinnliche Possen um das Gelächter der Menge buhle, und hierin seine Kunst vervollkommt habe. Wir müssen ihn in dem, was ihn für uns so anstößig macht, um nicht unbillig zu seyn, aus dem Gesichtspunkte der damaligen Welt beurtheilen. Die Alten hatten über gewisse Punkte eine ganz andre und weit freyere Sittenlehre als wir. Diese floß aus ihrer Religion her, die ein wahrer Naturdienst war, und manche öffentliche Gebräuche geheiligt hatte, welche die Ehrbarkeit gröblich beleidigen. Ferner war durch die große Zurückgezogenheit der Frauen *), da die Männer

*) Hiebey kommt die streitige antiquarische Frage in Anregung, ob die griechischen Frauen bey Schauspielen überhaupt, und insbesondre bey solchen Schauspielen gegenwärtig waren. Von der Tragödie halte ich mich berechtigt es zu bejahen, wegen der Geschichte von den Eumeniden des

fast immer unter sich waren, eine gewisse Rohheit in die Sprache des Umgangs gekommen, wie es unter ähnlichen Verhältnissen immer der Fall zu seyn pflegt. Im neueren Europa haben seit dem Ritterthum die Frauen den Ton des geselligen Lebens angegeben, und der ihnen gezollten huldi-

---

Aeschylus, die nicht einmal wahrscheinlich ersonnen werden konnte, wenn niemals Frauen das Theater besuchten; und wegen einer Stelle des Plato (De Legg. L. II. p. 658 D.) wo von der Vorliebe gebildeter Frauen für die tragische Dichtung die Rede ist. Endlich erwähnt Julius Pollux unter den theatralischen Kunstausdrücken auch das griechische Wort für Zuschauerin. Von der alten Komödie dagegen wäre ich geneigt, es zu verneinen. Zwar scheint mir ihre Unanständigkeit allein kein entscheidender Beweis. auch bey den religiösen Festen mußten sich die Augen der Frauen viel unanständiges gefallen lassen. Aber unter so vielen Anreden an die Zuschauer beym Aristophanes, selbst wo er sie nach ihrem verschiedenen Alter und sonst bezeichnet, kommt mir etwas von Zuschauerinnen vor, und schwerlich hätte sich der Dichter diesen Anlaß zu Scherzen entgehen lassen. Die einzige mir bekannte Stelle, woraus sich auf Gegenwart der Frauen schließen lassen dürfte, ist Pax v. 963-967. Doch bleibt sie zweifelhaft, und ich empfehle sie den Kennern zur Prüfung.

genden Achtung verdanken wir es, daß eine edlere Sittsamkeit in der Sprache, den schönen Künsten und der Poesie herrschend geworden. Endlich hatte der alte Komiker, der die Welt nahm wie sie war, eine in der That sehr große Sittenverderbniß vor Augen.

Das ehrenvollste Zeugniß für den Aristophanes ist das des weisen Plato, welcher in einem Sinngedichte sagt, die Grazien hätten sich seinen Geist zur Wohnung ausersehen, ihn beständig las, und dem ältern Dionysius die Wolken zusandte, mit dem Bedeuten, aus diesem Stücke (worin doch nebst dem Gewerbe der Sophisten die Philosophie selbst und sein Lehrer Sokrates angegriffen wurde) könne er den Staat von Athen kennen lernen. Schwerlich meynte er damit bloß, das Stück sey eine Probe von der zügellosen demokratischen Freyheit, die zu Athen galt, sondern er erkannte den tiefen Weltverstand des Dichters an, seine Durchschauung des ganzen Triebwerkes der bürgerlichen Verfassung. Sehr treffend hat ihn Plato auch in seinem Gastmahl charakterisirt, wo er ihn eine Rede über die Liebe halten läßt, die Aristophanes

freylich weit entfernt von aller hohen Begeisterung ganz sinnlich erklärt, aber durch eine eben so kecke als geistreiche Erfindung.

Man könnte den Wahlspruch eines lustigen und feinen Abentheurers bey Goethe: "Toll, aber klug!" auf die Stücke des Aristophanes anwenden. Hier begreift man am besten, warum die dramatische Kunst überhaupt dem Bacchus gewidmet war: es ist die Trunkenheit der Poesie, es sind die Bacchanalien des Scherzes. Dieser will neben andern Fähigkeiten auch seine Rechte behaupten; darum haben verschiedene Völker in den Saturnalien, dem Carnaval u. s. w. der lustigen Thorheit gewisse Feste eingeräumt, damit sie, einmal zufrieden gestellt, sich im übrigen Jahre ruhig verhalten und dem Ernst Raum gönnen möchte. Die alte Komödie ist eine allgemeine Maskenverkleidung der Welt, worunter manches hingeht, was die gewöhnliche Schicklichkeit nicht erlaubt, aber auch viel belustigendes, geistreiches, ja belehrendes zum Vorschein kommt, was ohne die augenblickliche Einreißung jener Schranken nicht möglich wäre.

Immerhin mag Aristophanes in seinen persönlichen Neigungen pöbelhaft und verderbt gewesen seyn, in seinen einzelnen Späßen oft die Sitten und den Geschmack beleidigen, so können wir ihm doch in der Anlage und Ausführung seiner Dichtungen im ganzen den Ruhm der Sorgfalt und Meisterschaft des gebildetsten Künstlers nicht versagen. Seine Sprache ist unendlich zierlich, der reinste Atticismus herrscht darin, und er führt sie mit großer Gewandtheit durch alle Töne hindurch, von dem vertraulichsten Dialog bis zu dem hohen Schwung dithyrambischer Gesänge. Man kann nicht zweifeln, daß es ihm auch mit ernsterer Poesie gelungen seyn würde, wenn man sieht, wie er diese zuweilen in muthwilligem Uebermuth verschwendet, um ihren Eindruck sogleich wieder zu vernichten. Diese gewählte Eleganz wird um so anziehender durch den Contrast, da er einerseits die rohesten Sprecharten des Volkes, die Dialekte, ja sogar die Verstümmelung des Griechischen im Munde der Barbaren, mit aufnimmt, anderseits dieselbe Willkühr, welcher er die ganze Natur und Menschenwelt unterwarf, auch auf die Sprache

anwendet, und durch Zusammensetzung, durch Anspielung auf persönliche Namen oder Nachahmung eines Lautes die wunderlichsten Wörter schafft. Sein Versbau ist nicht weniger künstlich als der der Tragiker, er bedient sich darin derselben Formen, aber anders modifizirt: indem er sie statt des Nachdrucks und der Würde auf Leichtigkeit und Mannichfaltigkeit wendet; bey dieser scheinbaren Regellosigkeit beobachtet er indessen die Gesetze des Sylbenmaßes nicht weniger genau. Wie ich nicht umhin kann, am Aristophanes in der Ausübung seiner einzigen, aber vielseitigen und vielgestaltigen Kunst die reichste Entfaltung fast aller dichterischen Anlagen zu erkennen, so sind die außerordentlichen Fähigkeiten seiner Zuschauer, worauf die Beschaffenheit seiner Werke schließen läßt, jedesmal bey ihrer Lesung ein Grund des Erstaunens für mich. Genaue Bekanntschaft mit der Geschichte und Verfassung ihres Vaterlandes, mit den öffentlichen Vorfällen und Verhandlungen, mit der Persönlichkeit fast aller merkwürdigen Zeitgenossen, ließ sich von den Bürgern eines volksmäßigen Freystaates erwarten. Aber Aristophanes

muthete seinen Zuhörern auch viel poetische Kunstbildung zu, sie mußten besonders die tragischen Meisterwerke fast wörtlich im Gedächtnisse bewahren, um seine Parodien zu verstehen. Und welche rege Geistesgegenwart gehörte dazu, die leiseste und verwickeltste Ironie, die unerwartetsten Einfälle, die fremdesten Anspielungen, die oft nur durch Umbiegung einer Sylbe angedeutet sind, im Vorüberfliehen zu erhaschen! Wir mögen dreist annehmen, daß trotz aller auf uns gekommenen Erklärungen, trotz aller angehäuften Gelehrsamkeit, noch die Hälfte vom Witz des Aristophanes für uns verlohren geht. Nur durch die unglaubliche Aufgewecktheit der attischen Köpfe werden diese Komödien, die unter allen Possen sich denn doch im Grunde auf die wichtigsten Verhältnisse des menschlichen Lebens beziehen, als Volkslustbarkeit begreiflich. Man kann den Dichter beneiden, der mit solchen Voraussetzungen vor seinem Publicum auftreten durfte, aber freylich war dieß ein gefährlicher Vorzug. Zuschauern, die so leicht verstanden, konnte man nicht leicht gefallen. Aristophanes klagt über den allzu ekeln Geschmack der Athener,

bey denen seine bewundertsten Vorgänger aus der Gunst gefallen waren, sobald sich nur eine geringe Abnahme ihrer Geisteskräfte spüren ließ. Dagegen, sagt er, seyen die übrigen Griechen als Kenner der dramatischen Kunst gar nicht in Betracht zu ziehen. Alle Talente in diesem Fach strebten in Athen zu glänzen, und hier war ihr Wetteifer wieder in den kurzen Zeitraum von wenigen Festen zusammen gedrängt, wo das Volk immer Neues zu sehen verlangte, das auch im Ueberfluß herbeygeschafft ward. Die Ertheilung der Preise (worauf alles ankam, da kein anderes Mittel der öffentlichen Bekanntmachung übrig blieb) wurde nach einer einzigen Aufführung entschieden. Man kann sich daher denken, zu welcher Vollendung diese durch die leitende Sorgfalt des Dichters gedieh. Nimmt man nun noch dazu die Vollkommenheit aller dazu mitwirkenden Künste, die äußerste Vernehmlichkeit im redenden und singenden Vortrage der ausgearbeitetsten Poesie bey der Pracht und dem großen Umfange der Bühne, so giebt dieß die Vorstellung von einem theatralischen Kunstgenuß, der-

gleichen seitdem wohl nirgends in der Welt Statt gefunden hat.

Wiewohl wir unter den übrig gebliebenen Werken des Aristophanes einige seiner frühesten haben, so tragen doch alle das Gepräge gleicher Reife an sich. Allein er hatte sich auf die Ausübung seiner Kunst, die er für die schwierigste von allen ausgiebt, lange im stillen gerüstet, ja er ließ sogar aus Schüchternheit (nach seinem Ausdruck wie ein junges Mädchen, die ein heimlich erzeugtes Kind Andern zur Pflege übergiebt) anfangs seine Arbeiten unter fremdem Namen aufführen. Zum erstenmal trat er ohne diese Verhüllung in den Rittern öffentlich auf, und hier bewährte er sogleich die Tapferkeit eines Komikers in vollem Maaß, indem er einen Hauptsturm auf die Volksmeynung wagte. Es galt nichts geringeres als den Kleon zu stürzen, der nach dem Perikles an der Spitze aller Staatsgeschäfte stand, der ein Anstifter des Krieges, ein verdienstloser gemeiner Mensch, aber der Abgott des bethörten Volkes war. Nur die reicheren Eigenthümer, welche die Classe der Ritter ausmachten, hatte Kleon gegen sich: diese verflocht Aristo-

phanes auf das stärkste in seine Parten, indem er sie als den Chor vorstellte. Er hatte die Vorsicht gebraucht, den Kleon nirgends zu nennen, sondern ihn bloß unverkennbar zu bezeichnen. Dennoch getraute sich, aus Furcht vor Kleons Anhange, kein Maskenmacher sein Bild zu verfertigen: der Dichter entschloß sich daher mit bloß bemahltem Gesichte die Rolle selbst zu spielen. Es läßt sich denken, welche Stürme unter der versammelten Volksmenge die Aufführung erregt haben wird; indessen wurden die kühnen und geschickten Bemühungen des Dichters durch einen glücklichen Erfolg gekrönt: sein Stück erhielt den Preis. Er war stolz auf diese theatralische Heldenthat, und erwähnt mehrmals mit Selbstgefühl den herkulischen Muth, womit er zuerst das mächtige Ungeheuer bekämpft habe. Nicht leicht ist eine seiner Komödien historischer und politischer, auch hat sie eine fast unwiderstehliche rhetorische Kraft zur Erregung des Unwillens, es ist eine wahre dramatische Philippica. Jedoch scheint sie mir nicht die vorzüglichste von Seiten der Lustigkeit und der überraschenden Erfindung. Es könnte wohl seyn, daß der Gedanke der sehr wirk-

lichen Gefahr den Dichter denn doch ernsthafter gestimmt hätte, als ein Komiker billig seyn sollte, oder daß die schon zuvor vom Kleon erlittene Verfolgung ihn gereizt, seinen Zweck allzu archilochisch zu äußern. Erst nachdem das Ungewitter spottender Schimpfreden sich etwas gelegt hat, folgen mehr drollige Szenen, wie es die im hohen Grade sind, wo die beyden Demagogen, der Lederhändler, nämlich Kleon, und der Wursthändler sich in die Wette durch Schmeicheleyen, durch Weißagungen und durch Leckerbissen um die Gunst des vor Alter kindisch gewordenen Demos, des personifizirten Volkes bewerben; und das Stück endigt mit einem fast rührend freudigen Triumph, da sich die Szene aus dem Pnyx, dem Ort der Volksversammlungen, in die majestätischen Propyläen verwandelt, und der Demos, wunderbar verjüngt, in der Tracht der alten Athener hervortritt und mit seiner Jugendkraft zugleich die vormaligen Gesinnungen von der Zeit der marathonischen Schlacht her wiedergefunden hat.

Außer diesem Angriffe auf den Kleon sind die übrigen Schauspiele des Aristophanes nicht so aus-

schließend auf einzelne Personen gemünzt, nur den Euripides ausgenommen, den er fleißig insbesondre bedenkt. Sie haben sämtlich einen allgemeinen, meistens sehr bedeutenden Hauptzweck, den der Dichter bey allen Umwegen, Abschweifungen und fremden Einstreuungen nie aus den Augen verliert. Der Friede, die Acharner und Lysistrata empfehlen unter mancherley Wendungen den Frieden; die Weiber in der Volksversammlung, die Weiber am Fest der Thesmophorien, und wiederum Lysistrata scherzen mit andern Nebenbeziehungen über die Verhältnisse und Sitten des weiblichen Geschlechts. Die Wolken verspotten die Metaphysik der Sophisten, die Wespen die Sucht der Athener, Rechtshändel zu führen und zu entscheiden; die Frösche handeln vom Verfall der tragischen Kunst, Plutus ist eine Allegorie von der ungerechten Vertheilung der Reichthümer. Die Vögel sind von allen das scheinbar zweckloseste, und eben deswegen eins der ergötzlichsten Stücke.

Der Friede fängt äußerst keck und lebendig an, der Ritt des friedeliebenden Trygäus gen

Himmel, auf einem Mistkäfer, nach Art des Bellerophon; der Krieg, ein wüster Riese, der mit seinem Gesellen, dem Getümmel, statt aller andern Götter den Olymp bewohnt, und die Städte in einem großen Mörser zerstampft, wobey er die berühmten Feldherrn als Mörserkeulen gebraucht; die in einem tiefen Brunnen vergrabene Friedensgöttin, welche durch die vereinigten Bemühungen aller griechischen Völkerschaften an Stricken herausgezogen wird: alle diese eben so sinnreichen als fantastischen Erfindungen sind auf die lustigste Wirkung berechnet. Nachher aber erhält sich die Dichtung nicht auf der gleichen Höhe: es bleibt nichts übrig, als der wiedererlangten Friedensgöttin zu opfern und zu schmausen, wobey die zudringlichen Besuche solcher Personen, die beym Kriege ihren Vortheil fanden, zwar eine artige, aber für den viel versprechenden Anfang nicht genügende Unterhaltung gewähren. Wir haben hier ein Beyspiel unter mehreren, daß die alten Komiker die Decoration nicht nur in den Zwischenräumen veränderten, wo die Bühne leer war, sondern während ein Schauspieler sichtbar blieb. Die Szene verwandelt sich

aus einer attischen Ortschaft in den Olymp, derweil Trygäus auf seinem Käfer in der Luft schwebt, und dem Maschinenmeister ängstlich zuruft, ja Acht zu geben, damit er nicht den Hals breche. Nachher bedeutet sein Heruntersteigen in die Orchestra die Rückkehr zur Erde. Die Freyheiten der Tragiker nach Erfoderniß ihres Stoffes in Bezug auf Einheit des Ortes und der Zeit, worauf viele Neueren eine so läppische Wichtigkeit legen, konnte man übersehen; die Kühnheit, womit der alte Komiker diese Aeußerlichkeiten seiner scherzhaften Willkühr unterwirft, ist so auffallend, daß sie sich dem Kurzsichtigsten aufdrängt; und doch hat man bey den Abhandlungen über die Verfassung der griechischen Bühne nicht genugsam Rücksicht darauf genommen.

Die Acharner, ein früher geschriebenes Stück *), scheinen mir weit vortrefflicher als der Friede, wegen des immer beweglichen Fortschrittes, und der steigenden Lustigkeit, die zuletzt in einen

---

*) Die Didaskalien setzen sie in das nächste Jahr vor den Rittern. Sie sind demnach unter den übrig gebliebenen in der Reihe das erste, und das einzige, welches Aristophanes noch unter fremdem Namen gegeben.

wahren bacchischen Taumel ausgeht. Dikaeopolis, der rechtliche Bürger, ergrimmt über die falschen Verspiegelungen, womit man das Volk hinhält und alle Friedensvorschläge abwehrt, schickt eine Gesandtschaft nach Lacedämon, und schließt Frieden allein für sich und seine Familie. Nun kehrt er aufs Land zurück, und steckt trotz allen Anfechtungen einen Bezirk vor seinem Hause ab, wo Friede und offner Markt für die benachbarten Völker ist, während das übrige Land vom Ungemach des Krieges leidet. Die Segnungen des Friedens werden auf die handgreiflichste Art für eßlustige Magen dargestellt: der feiste Böotier bringt seine leckern Aale und Geflügel zum Verkauf, und man denkt nur auf Feste und Schmausereyen. Lamachus, der berühmte Feldherr, der an der andern Seite wohnt, wird durch einen plötzlichen Einfall des Feindes aufgerufen, die Gränze zu vertheidigen; Dikaeopolis wird dagegen von seinen Nachbarn eingeladen einem Feste beyzuwohnen, wo jeder seine Zeche mitbringt. Die Waffenrüstung und die Zurüstungen der Küche gehen nun mit gleicher Eile und Emsigkeit vor sich: dort wird die Lanze gehohlt, hier der Bratspieß;

dort der Harnisch, hier die Weinkanne; dort werden Helmbüsche aufgesteckt, hier Drosseln gerupft. Kurz darauf kommt Lamachus wieder, mit zerschmettertem Kopfe und lahmen Fuß, auf zwey Kriegsgefährten gestützt, von der andern Seite Dikaeopolis, betrunken und von zwey gutwilligen Mädchen geführt. Die Wehklagen des einen werden immerfort durch die Jubelreden des andern nachgeahmt und verspottet, und mit diesem bis zu einem Gipfel hinaufgeführten Gegensatze bricht das Stück ab.

Lysistrata ist so übel berüchtigt, daß man sie nur flüchtig erwähnen darf, wie man über heiße Kohlen hingeht. Die Weiber haben sich nach der Erfindung des Dichters in den Kopf gesetzt, durch einen strengen Entschluß von ihren Männern den Frieden zu erzwingen. Unter der Leitung ihres klugen Oberhauptes stiften sie eine Verschwörung zu diesem Zweck in ganz Griechenland, und bemächtigen sich zugleich in Athen der befestigten Akropolis. Der gewaltsame Zustand, worein die Männer durch diese Trennung gerathen, veranlaßt die lächerlichsten Auftritte; es kommen Gesandte von beyden

kriegführenden Theilen, und der Friede wird unter der Leitung der verständigen Lysistrata eiligst abgeschlossen. Ungeachtet aller tollen Unanständigkeiten, welche das Stück enthält, ist doch dessen Absicht, hievon entkleidet, im ganzen sehr unschuldig: das Verlangen nach dem Genuß häuslicher Freuden, welche die Abwesenheit der Männer so oft unterbrach, soll dem unseligen, Griechenland zerrüttenden Kriege ein Ende machen. Besonders ist die treuherzige Derbheit der Lacedämonier unvergleichlich geschildert.

Die Ekklesiazusen; ebenfalls ein Weiberregiment, aber ein weit verkehrteres als jenes. Die Frauen schleichen sich, als Männer verkleidet, in die Volksversammlungen ein, und verordnen vermittelst der auf diese Art erschlichenen Stimmenmehrheit eine neue Verfassung, worin Gemeinschaft der Güter und der Frauen gelten soll. Dieß ist ein Spott auf die idealischen Republiken der Philosophen mit solchen Gesetzen, dergleichen schon Protagoras vor dem Plato entworfen hatte. Das Stück leidet, wie mich dünkt, an denselben Gebrechen wie der Friede: die Einleitung, die

heimliche Zusammenkunft der Weiber, ihre Vorübungen auf die Männerrolle, die Erzählung von der Volksversammlung, alles dieß ist meisterlich behandelt; aber gegen die Mitte geräth es ins Stocken. Es bleibt nichts übrig, als die aus den verschiedenen Gemeinschaften entspringenden Verwirrungen vorzuführen, besonders aus der Gemeinschaft der Frauen, und der verordneten Gleichheit der Rechte in der Liebe für die alten und häßlichen, wie für die jungen und schönen. Diese Verwirrungen sind lustig genug, aber sie drehen sich zu sehr um einen immer wiederhohlten Spaß. Ueberhaupt ist die alte allegorische Komödie der Gefahr ausgesetzt, in ihrem Fortgange zu sinken. Wenn man damit anfängt, die Welt auf den Kopf zu stellen, so ergeben sich zwar die wunderlichsten einzelnen Vorfälle von selbst, allein sie fallen leicht kleinlich aus, gegen die zuerst geführten entscheidenden Streiche des Scherzes.

Die Thesmophoriazusen haben eine eigentliche Intrigue, einen Knoten, der erst ganz zu Ende gelöst wird, und dadurch einen großen Vorzug. Euripides soll wegen des bekannten

Weiberhasses in seinen Komödien, am Fest der Thesmophorien, wo nur Frauen gegenwärtig seyn durften, verklagt und in Strafe verdammt werden. Nach einem vergeblichen Versuch, den weichlichen Dichter Agathon zu diesem Wagestück zu bewegen, verkleidet Euripides seinen schon bejahrten Schwager Mnesilochus als Frau, damit er unter dieser Gestalt seine Sache führe. Die Art, wie er es thut, macht ihn verdächtig, es wird entdeckt, daß er ein Mann ist; er flüchtet sich auf einen Altar, und reißt, um sich noch mehr vor der Verfolgung zu sichern, einer Frau ihr Kind aus den Armen, welches er umzubringen droht, falls man nicht von ihm ablassen wird. Da er es erwürgen will, zeigt sich, daß es ein als Kind eingewickelter Weinschlauch war. Nun erscheint Euripides unter mancherley Gestalten, um seinen Freund zu retten: bald ist er Menelaus, der seine Helena in Aegypten wieder findet; bald Echo, die der gefesselten Andromeda wehklagen hilft, bald Perseus, der sie von ihrem Felsen erlösen will. Endlich befreyt er den an eine Art von Schandpfahl geschlossenen Mnesilochus, indem er als Kupplerin den Gerichtsdiener, der ihn

bewacht, einen einfältigen Barbaren, durch die Reize einer Flötenspielerin weglockt. Diese parodischen Szenen, fast ganz in den eigenen Worten der Tragödien abgefaßt, sind unvergleichlich. Ueberhaupt kann man sich immer auf den sinnigsten und treffendsten Spott Rechnung machen, sobald Euripides ins Spiel kommt: es ist, als ob der Geist des Aristophanes eine eigene spezifische Kraft besessen hätte, die Poesie dieses Tragikers komisch zu zersetzen.

Die Wolken sind sehr bekannt, aber dennoch wohl meistens nicht gehörig verstanden, und gewürdigt worden. Sie sollen zeigen, daß über dem Hange zu philosophischen Grübeleyen die kriegerischen Leibesübungen verabsäumt werden, daß die Speculation nur dazu diene, die Grundfesten der Religion und Moral wankend zu machen, daß durch die sophistische Spitzfindigkeit besonders auch a"es Recht zweydeutig, und der schlechten Sache häufig der Sieg verschafft werde. Die Wolken selbst, als der Chor des Stückes (denn solche Wesen schafft der Dichter zu Personen um, und mag sie seltsam genug ausgekleidet haben) sind eine Allegorie auf die

metaphysischen Gedanken, welche nicht auf dem Boden der Erfahrung stehen, sondern ohne bestimmte Gestalt und Körperlichkeit im Reiche der Möglichkeiten herumschweben. Ueberhaupt ist es eine von den Hauptformen des aristophanischen Scherzes, eine Metapher buchstäblich zu nehmen, und sie so vor die Augen der Zuschauer zu stellen. Man sagt von einem Menschen, der unverständlichen Träumereyen nachhängt, er versteige sich in den Lüften, und so schwebt hier wirklich Sokrates bey seiner ersten Erscheinung im Korbe herunter. Ob dieß grade auf ihn paßt ist eine andere Frage: doch haben wir Ursache zu glauben, daß die Philosophie des Sokrates allerdings sehr idealistisch und nicht so auf populare Anwendbarkeit beschränkt war, wie uns Xenophon glauben machen will. Warum hat aber Aristophanes die sophistische Metaphysik gerade in dem ehrwürdigen Sokrates personifizirt, der ja selbst ein entschiedner Gegner der Sophisten war? Vermuthlich lag persönliche Abneigung dabey zum Grunde, man muß nicht versuchen wollen, ihn deshalb zu rechtfertigen; aber die Wahl des Namens thut der Vortreflichkeit der Darstellung keinen

Eintrag. Aristophanes erklärt dieß für das kunstreichste seiner Werke; indessen muß man ihn mit diesem Ausspruche nicht gerade beym Worte nehmen. Er ertheilt sich unbedenklich bey jeder Gelegenheit die ungemessensten Lobsprüche, auch das gehört mit zur komischen Ausgelassenheit. Uebrigens sind die Wolken bey der Aufführung mit Ungunst behandelt worden, sie haben zweymal vergebens um den Preis geworben.

Die Frösche sind, wie gesagt, gegen den Verfall der tragischen Kunst gerichtet. Euripides war gestorben, Sophokles und Agathon ebenfalls, es blieben nur Tragiker vom zweyten Range übrig. Bacchus vermißt den Euripides, und will ihn aus der Unterwelt zurückhohlen. Hierin ahmt er den Herkules nach, allein obwohl mit dessen Löwenhaut und Keule ausgestattet, ist er ihm sehr unähnlich an Gesinnung und giebt als ein feiger Weichling viel zu lachen. Hier sieht man recht die Keckheit des Komikers: den Schutzgott seiner eigenen Kunst, dem zu Ehren das Schauspiel gegeben ward, läßt er nicht unangetastet. Man glaubte, daß die Götter, nicht weniger gut oder noch besser als die

Menschen, Spaß verstünden. Bacchus rudert sich über den acherusischen See, wo ihn die Frösche mit ihrem melodischen Gequake lustig begrüßen. Der eigentliche Chor besteht aber aus Schatten der Eingeweihten in den eleusinischen Geheimnissen, und ihm sind wunderschöne Gesänge in den Mund gelegt. Aeschylus hat zuvor den tragischen Thron in der Unterwelt eingenommen, nun will ihn aber Euripides davon verstoßen. Pluto führt den Vorsitz, Bacchus soll diesen großen Streit entscheiden; die beyden Dichter, der erhaben zürnende Aeschylus, der spitzfindige, eitle Euripides, stehen einander gegenüber und legen die Proben ihrer Kunst ab, sie singen, sie reden gegen einander, und sind in allen Zügen meisterlich charakterisirt. Zuletzt wird eine Wage gebracht, worauf jeder einen Vers legt; allein so sehr sich Euripides quält, gewichtige Verse vorzubringen, so schnellt Aeschylus immer durch die seinigen die Wagschale des andern in die Höhe. Endlich wird er des Kampfes überdrüßig und sagt, Euripides solle selbst mit allen seinen Werken, Weib, Kindern und Kephisophon in die Wagschale steigen, er wolle dagegen nur zwey Verse hineinlegen.

Bacchus hat sich unterdessen zum Aeschylus bekehrt, und wiewohl er dem Euripides geschworen, ihn mit sich aus der Unterwelt zurückzunehmen, so fertigt er ihn mit einer Anspielung auf seinen eigenen Vers aus dem Hyppolytus ab:

Die Zunge schwur, doch wähl ich mir den Aeschylus.

Aeschylus kehrt also zu den Lebenden zurück, und überläßt in seiner Abwesenheit dem Sophokles den tragischen Thron.

Die Bemerkung über die Ortsveränderungen die ich bey Gelegenheit des Friedens machte, ist bey den Fröschen zu wiederholen. Der Schauplatz ist anfangs zu Thebe, wo sowohl Bacchus als Herkules einheimisch waren; nachher verwandelt sich die Bühne, ohne daß Bacchus sie verlassen hätte, in das diesseitige Ufer des acherusischen Sees, welchen die Vertiefung der Orchestra bedeuten mußte, und erst als Bacchus am andern Ende des Logeums wieder landete, stellte die Decoration die Unterwelt mit dem Palast des Pluto im Hintergrunde dar. Man halte dieß nicht etwa für bloße Vermuthung: der alte Scholiast bezeugt es der Hauptsache nach ausdrücklich.

Die Wespen sind nach meinem Urtheil das schwächste Stück des Aristophanes. Der Stoff ist zu beschränkt, die dargestellte Narrheit erscheint als eine seltsame Krankheit ohne genugsame allgemeine Bedeutung, und die Behandlung ist zu lang ausgesponnen. Der Dichter spricht dießmal selbst bescheiden von seinen Mitteln der Unterhaltung, und will nicht eben ein unermeßliches Gelächter verheißen.

Dagegen glänzen die Vögel durch die keckste und reichste Erfindung im Reiche des fantastisch Wunderbaren, und ergötzen durch die fröhlichste Heiterkeit: es ist eine luftige, geflügelte, buntgefiederte Dichtung. Dem alten Kritiker kann ich nicht beystimmen, der die große Bedeutung des Werkes darin setzt, daß hier die allgemeinste, und unverhohlenste Satire auf die Verderbtheit des athenischen Staats, ja aller menschlichen Verfassung zu finden sey. Vielmehr ist es die harmloseste Gaukeley, welche alles berührt, die Götter wie das Menschengeschlecht, aber ohne irgendwo als auf ein Ziel einzudringen. Was in der Naturgeschichte, in der Mythologie, in der Lehre von den Vorbedeu-

tungen, in den äsopischen Fabeln, ja in sprüchwörtlichen Redensarten irgend merkwürdiges von den Vögeln vorkommt, hat der Dichter sinnreich in seinen Kreis gezogen; er geht bis auf die Kosmogonie zurück, und zeigt, wie zuerst die schwarz geflügelte Nacht ein Windey gelegt, woraus der liebliche Eros mit goldnen Fittigen (ohne einigen Zweifel ein Vogel) sich erschwungen, der dann allen Dingen ihren Ursprung gegeben. Zwey Flüchtlinge aus der Menschengattung gerathen in das Gebiet der Vögel, die sich für so viel erlittene Feindseligkeiten an ihnen rächen wollen; die Beyden retten sich, indem sie den Vögeln ihren Vorrang vor allen Geschöpfen einleuchtend machen, und ihnen rathen, ihre vereinzelten Kräfte in einen ungeheuren Staat zu sammeln; so wird die wunderbare Stadt, Wolkenkuckucksburg, über der Erde erbaut; allerley ungebetene Gäste: Priester, Dichter, Wahrsager, Geometer, Gesetzeschreiber, Sykophanten, wollen sich in dem neuen Staate einnisten, werden aber weggewiesen; es werden neue Götter gestiftet, natürlich, wie die Menschen die ihrigen als Menschen gedacht, nach dem Bilde der Vögel; den alten

Göttern ist der Olymp vermauert, so daß keine Opfergerüche zu ihnen gelangen können; dadurch in Noth gebracht, schicken sie eine Gesandtschaft, bestehend aus dem gefräßigen Herkules, dem Neptun, der nach der gebräuchlichen Redensart beym Neptun schwört, und einem thracischen Gott, der nicht recht griechisch weiß, sondern kauderwelsch redet: doch müssen diese sich alle Bedingungen gefallen lassen, und den Vögeln bleibt die Oberherrschaft der Welt. So sehr dieß alles einem bloß possenhaften Mährchen ähnlich sieht, so hat es doch eine philosophische Bedeutung, die Gesamtheit der Dinge einmal von oben her wie im Vogelflug zu betrachten, da unsre meisten Vorstellungen ja nur auf dem menschlichen Standpunkte wahr sind.

Die alten Kritiker urtheilten, K r a t i n u s sey stark im beißenden Spott gewesen, der geradezu angreift, es habe ihm dagegen an lustiger Laune gefehlt, auch habe er eine treffende Anlage nicht vortheilhaft zu entwickeln, noch seine Schauspiele gehörig auszufüllen gewußt; E u p o l i s sey gefällig in seinen Scherzen, gewandt in sinnreichen Einkleidungen gewesen, so daß er auch der Parabasen nicht

nicht bedurft, um alles zu sagen was er wollte, nur der satyrischen Kraft habe er ermangelt; Aristophanes vereinige durch einen glücklichen Mittelweg die Vorzüge beyder, in ihm finde man Spott und Scherz auf das vollkommenste und im anziehendsten Verhältnisse verschmolzen. Nach diesen Angaben halte ich mich berechtigt anzunehmen, daß unter den Stücken des Aristophanes die Ritter am meisten im Styl des Kratinus, die Vögel am meisten im Styl des Eupolis gearbeitet sind; und daß er ihre Weise dabey absichtlich vor Augen gehabt. Denn wiewohl er sich seiner unabhängigen Originalität rühmt, die nichts fremdes zu entlehnen brauchte, konnten doch unter so ausgezeichneten Kunstgenossen gegenseitige Einflüsse nicht wohl ausbleiben. Ist jenes gegründet, so hätten wir den Verlust der Werke des Kratinus vielleicht mehr für die Sittengeschichte und Kenntniß der athenischen Verfassung, den Verlust der Werke des Eupolis mehr in Absicht auf die komische Form zu beklagen.

Der Plutus ist die Umarbeitung eines früheren, aber so wie wir ihn haben, eines der spätesten Werke des Dichters. Er gehört dem Wesen nach

zur alten Komödie, jedoch spürt man in der Sparsamkeit des persönlichen Spottes und in der Gelindigkeit, worin das Ganze gehalten ist, eine Hinneigung zur mittleren. Jener Gattung wurde erst durch ein förmliches Gesetz der entscheidende Streich beygebracht, allein es mochte schon zuvor immer bedenklicher werden, das demokratische Vorrecht des alten Komikers in seinem ganzen Umfange auszuüben. Wird doch sogar erzählt (vielleicht nur als Vermuthung, denn Andre haben es geläugnet) Alcibiades habe den Eupolis wegen eines wider ihn gerichteten Stückes ersäufen lassen. Gegen solche Gefahren hält kein Künstlereifer Stand: es ist billig, wenn man seine Mitbürger ergötzen soll, daß man dabey wenigstens seines Lebens sicher sey.

Anhang.

Da wir, so viel ich weiß, noch keine befriedigende poetische Uebersetzung des Aristophanes besitzen, dieser Schriftsteller im ganzen aus vielen Gründen auch unübersetzlich für uns bleibt, so theile ich meinen Lesern hier die Szene aus den Acharnern mit, worin Euripides vorkommt; nicht als ob es nicht viele andre von gleichem oder höherem Werth gäbe, sondern weil sie sich auf den künstlerischen Charakter dieses Tragikers bezieht, und eben so unanstößig als leicht verständlich ist.

Die Acharner, attische Landleute, die viel vom Feinde gelitten, sind höchst erbittert gegen den Dikäopolis, weil er Frieden geschlossen, und wollen ihn steinigen. Er unternimmt für die Lacedämonier zu reden, hinter einem Block stehend, um den Kopf zu verlieren, falls er sie nicht überredet. Dieses mißlichen Unternehmens halb sucht er nun den Euri-

pides auf, um sich von ihm den kläglichen Aufzug zu erbitten, worin seine Helden Mitleid zu erwecken pflegen. Dikäopolis, welcher im Grunde Aristophanes selber ist, hat aber dabey den Euripides zum besten. Man muß sich das Haus des letzteren als die Mitte des Hintergrundes einnehmend denken.

Dikäopolis.

Mir tapfern Muth zu fassen, ist die Stunde da:
Hinwandern muß ich jetzo zum Euripides.
Bursch! Bursch! (klopft an)

Kephisophon. (tritt heraus.)

Wer ruft da?

Dikäopolis.

Ist Euripides zu Haus?

Kephisophon.

Zu Haus' und nicht zu Hause, wenn du das verstehst.

Dikäopolis.

Wie? nicht, und doch zu Hause?

Kephisophon.

Richtig, Alter, ist's.
Aus flog der Geist, und sammelt kleine Verschen ein,
Er aber selbst, zu Hause, dichtet in der Höh
'ne Tragödie.

Dikäopolis.

O Euripides, dreymal beglückt,
Wer einen Knecht hat, der so weis' antworten kann.
Ruf ihn heraus denn.

Kephisophon.

's ist unmöglich.

Dikäopolis.

Thu es nur.
Ich will nicht fortgehn, sondern klopf' an seine Thür. —
Euripides! Euripidelein!
Erhöre jetzt mich, wenn du jemals wen erhört!
Dikäopolis ruft dich; ich der Chollidenser, bin's.

Euripides.

Ich hab nicht Zeit.

Dikäopolis.

So rolle dich heraus.

Euripides.

's ist unmöglich.

---

407. Kunstausdruck von dem angeschobnen Encyklema.

409. Euripides erscheint im obern Stock, aber wie auf einem Altan oder in einer offnen Galerie sitzend.

Dikäopolis.

Thu es nur.

Euripides.

Da roll ich heraus: herabzusteigen ist nicht Zeit.

Dikäopolis.

Euripides!

Euripides.

Was schrey'st du?

Dikäopolis.

Dichtest in der Höh,
Statt auf der Erde? Bringst mit Recht wohl Lahme an.
Was hast du da die Lumpen aus der Tragödie,
Die Jammerkleider? Bringst mit Recht wohl Bettler an.
Fußfällig anflehn muß ich dich, Euripides,
Gieb solchen Lumpen aus 'nem alten Stücke mir.
Ich soll 'ne lange Rede halten vor dem Chor,
Die mir den Tod bringt, mach' ich meine Sachen schlecht.

Euripides.

Was willst du denn für Fetzen? Die vom Oeneus da,
Worin der unglücksel'ge Greis den Kampf bestand?

Dikäopolis.

Nicht Oeneus war es, noch ein weit Elenderer.

Euripides.

Die denn vom blinden Phönix?

Dikäopolis.

Nicht vom Phönix, nein.
Ein Andrer wars, elender als der Phönix noch.

Euripides.

Was sind es nur für Lappen, die der Mann begehrt? —
Aha! Vom Bettler Philokletes, meynst du die?

Dikäopolis.

Nein, sondern viel viel bettelhafter noch als der.

Euripides.

Du willst vielleicht die schimmelichten Umhüllungen,
Die Bellerophontes, jener Lahme, angehabt?

Dikäopolis.

Nicht Bellerophontes; den ich meyne, der war lahm,
Allmosen bettelnd, voller Kniff, im Reden keck.

Euripides.

Ich weiß, der Mysier Telephus.

Dikäopolis.

Ja, Telephus.
Von diesem Mann, ich flehe, gieb die Tücher mir.

Euripides.

O gieb ihm, Bursch, die Lumpengewande des Telephus,

Auf den Thyesteischen Lumpen oben liegen sie,
Und unter Ino's ihren.

Kephisophon.

Hier, da nimm sie hin.

Dikäopolis. (sich umkleidend.)

O Zeus, Umschauer und Durchschauer überall!
Hilf mir, mich auszukleiden aufs elendeste. —
Euripides, da dieses du bewilligt hast,
So gieb mir auch der Lumpen ganzes Zubehör:
Das mysische Filzhütlein zu tragen auf dem Kopf.
„Denn einem Bettler muß ich heute gleichen ganz,
„Zwar seyn derselbe, der ich bin, doch scheinen nicht."
Es müssen des Spiels Zuschauer wissen, daß ichs bin,
Doch die vom Chor einfältig dastehn rund herum,
Damit ich sie mit Floskeln überlisten kann.

Euripides.

Ich will's dir geben, denn du sinnst auf schlauen Rath.

Dikäopolis.

„Heil dir! doch wie ich denke, geh's dem Telephus."
Das geht ja gut, schon füll' ich mich mit Floskeln an,
Aber es bedarf nun eines Bettlerstabes noch.

---

435. Anspielung auf den durlöcherten Mantel, indem er ihn gegen das Licht hält.

440. 446. Verse aus dem Trauerspiel Telephus.

Euripides.

Da nimm, und geh' von diesen steinernen Pfosten weg.

Dikäopolis.

O mein Gemüth, sieh, wie man weg vom Haus mich stößt,
Der mancherley Sächelchen bedarf. Nun werde zäh,
Mit Betteln, Flehn anhaltend. — Hör, Euripides!
Gieb mir ein Körblein, wo die Laterne durchgebrannt.

Euripides.

Elender, sag, wozu dir Noth thut solch Geflecht?

Dikäopolis.

Nicht thut es Noth mir, aber haben möcht' ichs doch.

Euripides.

Du wirst beschwerlich: tritt zurück von meinem Haus.

Dikäopolis.

Ey ey!
Sey so gesegnet, wie es deine Mutter war.

Euripides.

So mach dich fort nun.

---

457. Eine arme Krauthändlerin.

Dikäopolis.

Nein, nur Eines gieb mir noch:
'nen kleinen Kelch, mit oben ausgebrochnem Rand.

Euripides.

Da nimm, und pack dich. Wisse, daß du lästig bist.

Dikäopolis.

Beym Zeus, du weißt nicht, welches Unheil du verübst. —
O allerliebster Euripides! dieß eine noch:
Gieb mir ein kleines Töpfchen, zugestopft mit Schwamm.

Euripides.

O Mensch, du bringst mich endlich um die Tragödie. —
Nimm dieß, und geh dann schleunig fort.

Dikäopolis.

Ich gehe schon. —
Doch was zu machen? Eins noch brauch' ich: ohne das
Ist alles hin. O allerliebster Euripides!
Vom Kohl den Abfall gieb mir in das Körbchen hier.

Euripides.

Du bringst mich um: Da! um mein Schauspiel ist's geschehn.

---

469. 478. Anspielung auf das Gewerbe der Mutter des Euripides.

Dikäopolis. (thut als wollte er gehen)

Nichts weiter! Sieh, schon geh' ich. Denn ich bin fürwahr
Auch allzulästig, nicht der Gebieter Zorn zu scheun. —
Weh mir, ich Unglücksel'ger! 's ist um mich geschehn:
Ich vergaß, worauf mir alles ankommt, grade das. —
O allerliebstes, herz'ges Euripidelein!
Ich will verwünscht seyn, bitt' ich sonst noch was von dir,
Als dieß allein, dieß Ein' allein, dieß Ein' allein.
Gieb mir doch Kerbel, dein ererbtes Muttertheil.

Euripides.

Der Mensch verhöhnt mich; schließ die Thür des Hauses zu.

(Das Encyklema schließt sich. Euripides und Kephisophon in das Haus zurück.)

Dikäopolis.

O mein Gemüth, wir müssen ohne Kerbel gehn!
Ist dirs bewußt, welch einen Kampf du kämpfen sollst?
Für die Lacedämonier unternahmst zu reden du.
O mein Gemüth, vorschreite! sieh die Schranken dort!

Was willst du noch, da du den Euripides eingeschluckt?
Du sollst gelobt seyn; frisch daran mein duldend Herz!
Begieb dich dorthin, biete dann dein Haupt dem Block,
Derweil du vorbringst, was dir selbst am besten dünkt.
Geh! wag es! stelle dar dich! auf, mein Herz, wohlan!

Siebente Vorlesung.

Die alten Kritiker nehmen zwischen der alten und neuen Komödie eine mittlere an. Ihre unterscheidenden Kennzeichen werden verschieden angegeben. Bald soll das Eigne bloß in der Enthaltung vom persönlichen Spott und von der Einführung wirklicher Personen bestehen, bald in der Weglassung des Chors. Die Einführung wirklicher Personen unter ihrem wahren Namen war niemals ein unerlaßliches Erforderniß. Wir finden ja in mehreren Stücken des Aristophanes lauter nicht historische, sondern erdichtete Personen mit sprechenden Namen nach der Weise der neueren Komiker, und der persönliche Spott ist nur im einzelnen

angebracht. Die Befugniß zu diesem war freylich der älteren Gattung wesentlich, wie ich schon gezeigt habe, und durch deren Verlust wurden die Dichter außer Stand gesetzt, das öffentliche Leben und den Staat komisch darzustellen. Beschränkten sie sich aber auf das Privatleben, so fiel auch die Bedeutung des Chores weg. Indessen trug wohl noch ein zufälliger Umstand zu dessen Abschaffung bey. Es fodert viel Aufwand, den Chor zu kleiden und zu unterrichten; da die Komödie nun mit ihrem politischen Vorrecht auch ihre festliche Würde eingebüßt hatte, und zur bloßen Belustigung herabsank, so fand der Dichter keine reichen Gönner mehr, welche die Ausstattung des Chors übernommen hätten.

Platonius giebt noch ein anderes Merkmal der mittleren Komödie an. Er sagt, wegen der Gefahr bey politischen Gegenständen hätten die Komiker ihren Spott gegen alle ernsthafte Poesie, sey es epische oder tragische, gewandt, und deren Ungereimtheiten und Widersprüche gezeigt; von dieser Art sey der spät geschriebene Aeolosikon des Aristophanes gewesen. Die Beschreibung läuft auf den

Begriff der Parodie hinaus, von dem wir bey der alten Komödie gleich anfangs ausgingen. Platonius nennt als ein Beyspiel der Gattung die Ulysse des Kratinus, eine Verspottung der Odyssee. Allein der Zeitordnung nach konnte kein Stück des Kratinus, dessen Tod Aristophanes in seinem Frieden berichtet, zur mittleren Komödie gehören. Und war jenes Schauspiel des Eupolis, worin er schilderte, was wir das Schlaraffenland nennen, etwas anders als eine Parodie auf die dichterischen Sagen vom goldnen Zeitalter? Sind beym Aristophanes die Himmelfahrt des Trygäus, die Höllenfahrt des Bacchus nicht lächerliche Nachahmungen der episch und tragisch besungenen Thaten des Bellerophon und Herkules? So viele Parodien tragischer Szenen nicht zu erwähnen. Vergeblich würde man also in der Beschränkung hierauf eine wirklich sondernde Gränzscheidung suchen. Poetisch betrachtet sind die scherzhafte Willkühr und die allegorische Bedeutsamkeit der Zusammensetzung die einzigen wesentlichen Merkmale der ältern Gattung. Wo sie sich finden, würden wir ein Werk

dazu rechnen, in welcher Zeit und unter welchen Umständen es auch gedichtet seyn möchte.

Da es bloß etwas Verneinendes war, was die neuere Komödie veranlaßte, nämlich die Aufhebung der politischen Freyheit der alten, so ist es leicht begreiflich, daß ein Mittelzustand des Schwankens und Suchens nach Ersatz Statt gefunden haben wird, bis sich eine neue Kunstform entwickelt und festgesetzt hatte. Demnach könnte man mehrere Arten der mittleren Komödie, mehrere Mittelgrade zwischen der alten und neuen annehmen, wie es auch einige Gelehrte gethan. Historisch hat dieß wohl seinen Grund; aber aus dem künstlerischen Gesichtspunkte genommen ist ein Uebergang keine Gattung.

Wir gehen also gleich zur neuen Komödie fort, derselben Dichtart, welche bey uns schlechthin Komödie, Lustspiel heißt. Ich hoffe, wir werden diese richtiger fassen, wenn wir sie in den Zusammenhang der Kunstgeschichte stellen, und sie als eine gemischte und bedingte Gattung nach ihren verschiedenartigen Bestandtheilen erklären, als wenn wir sie für eine ursprüngliche und reine Gattung

nähmen, wie diejenigen thun, welche sich entweder gar nicht um die alte Komödie bekümmern, oder sie nur für einen rohen Anfang halten. Deswegen ist Aristophanes so unendlich merkwürdig, weil uns in ihm das Beyspiel von etwas aufbehalten ist, wovon sich sonst nirgends in der Welt ein andres Exemplar findet.

Die neue Komödie läßt sich allerdings in gewisser Hinsicht als die zahm gewordene alte bezeichnen, allein in Bezug auf Genialität pflegt Zahmheit nicht eben für einen Lobspruch zu gelten. Die durch Verzichtleistung auf die unbedingte Freyheit des Scherzes erlittene Einbuße suchten die neueren Komiker durch eine Beymischung von Ernst zu ersetzen, welche sie von der Tragödie entlehnten, sowohl in der Form der Darstellung und in der Verknüpfung des Ganzen, als in den dadurch bezweckten Eindrücken. Wir haben gesehen, wie die tragische Poesie in ihrer letzten Epoche sich von ihrer idealischen Höhe herabstimmte, und der gewöhnlichen Wirklichkeit näher trat, sowohl in den Charaktern als im Ton des Dialogs, besonders aber in dem Streben nach anwendbarer Belehrung,

wie das bürgerliche und häusliche Leben mit allen seinen einzelnen Bedürfnissen gehörig einzurichten sey. Diese Richtung auf das Nutzbare hat schon Aristophanes am Euripides scherzhaft gepriesen *). Euripides war der Vorläufer der neueren Komödie; die Dichter dieser Gattung haben ihn vorzugsweise bewundert, und für ihren Meister anerkannt. Ja die Verwandtschaft des Tones und Geistes ist so groß, daß man Sittensprüche des Euripides dem Menander zugeschrieben hat, und umgekehrt. Dagegen finden wir unter den Bruchstücken des Menander Tröstungen, die sich auffallend bis zum tragischen Tone erheben.

Das Lustspiel (so will ich die neue Gattung zur Unterscheidung von der alten nennen) ist demnach eine Mischung von Scherz und Ernst. Der Dichter treibt nun nicht mehr selbst mit der Poesie und der Welt seinen Scherz, er überläßt sich nicht einer scherzhaften Begeisterung, sondern er sucht in den Gegenständen das Scherzhafte auf: er schildert in den menschlichen Charaktern und Lagen dasjenige, was zum Scherz veranlaßt, mit einem Wort, das

*) Die Frösche V. 971-991.

Lustige, das Lächerliche. Aber es soll nicht mehr als eine bloße Schöpfung seiner Fantasie auftreten, sondern wahrscheinlich seyn, das heißt wirklich scheinen. Das oben aufgestellte komische Ideal der Menschennatur müssen wir daher unter diesem beschränkenden Gesetze der Darstellung von neuem beleuchten, und die verschiednen Arten und Stufen des Komischen darnach bestimmen.

Der höchste tragische Ernst geht, wie ich gezeigt, letztlich immer auf das Unendliche, und der Gegenstand der Tragödie ist eigentlich der Kampf zwischen dem endlichen äußern Daseyn und der unendlichen innern Anlage. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreises der Erfahrung stehen. An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dieß ist eben der empirische Begriff von jenem, als dem was nicht in unserer Gewalt steht. Und so finden wir auch wirklich unter den Bruchstücken der Komiker viele Aussprüche über den Zufall, wie bey den Tragikern über das Schicksal. Der unbedingten Nothwendigkeit ließ sich nur die sittliche Freyheit entgegen stellen; den Zufall soll man verständig zu seinem

Vortheile lenken. Deßhalb ist die ganze Sittenlehre des Lustspiels, gerade wie die der Fabel, nichts anders als Klugheitslehre. In diesem Sinne hat ein alter Kritiker zugleich erschöpfend und mit unübertrefflicher Kürze gesagt, die Tragödie sey die Flucht oder die Aufhebung des Lebens, die Komödie dessen Anordnung.

Die Darstellung der alten Komödie ist eine fantastische Gaukeley, ein lustiges Traumbild, das sich am Ende bis auf die große Bedeutung in Nichts auflöset. Die Darstellung des Lustspiels hingegen unterwirft sich dem Ernst in ihrer Form. Sie verwirft alles widersprechende und wodurch sie selbst wieder aufgehoben werden würde. Sie sucht bündigen Zusammenhang, und hat mit der Tragödie eine förmliche Verwickelung und Auflösung gemein. Sie verknüpft wie diese die Vorfälle als Ursachen und Wirkungen, nur daß sie das Gesetz dieser Verknüpfung so auffaßt, wie es sich in der Erfahrung vorfindet, ohne es wie jene auf eine Idee zu beziehen. Wie die Tragödie Befriedigung des Gefühls am Schlusse sucht, so will das Lustspiel auch bey einem wenigstens scheinbaren Ruhepunkte für den

Verstand anlangen. Dieß ist, um es beyläufig zu bemerken, nicht die leichteste Aufgabe für den Lustspieldichter: er muß die Widersprüche, deren verwirrtes Spiel uns ergötzt hat, am Ende geschickt bey Seite schieben; wenn er sie wirklich ausgleicht, wenn die Thoren vernünftig, die Schlechtgesinnten gebessert oder bestraft werden, so ist es um den lustigen Eindruck geschehen.

Das wären etwa die komischen und tragischen Bestandtheile des Lustspiels. Es kommt aber noch ein drittes hinzu, was an sich weder komisch noch tragisch, ja überhaupt nicht poetisch ist. Ich meyne die porträtmäßige Wahrheit. Das Ideal und die Caricatur, sowohl in der bildenden Kunst als in der dramatischen Poesie, machen auf keine andre Wahrheit Anspruch, als die in ihrer Bedeutung liegt; sie sollen nicht als einzelne Wesen wirklich scheinen. Die Tragödie spielt in einer idealischen, die alte Komödie in einer fantastischen Welt. Da das Lustspiel die schöpferische Wirksamkeit der Fantasie beschränkt, so muß sie dem Verstande einen Ersatz dafür bieten, und dieser liegt in der von ihm zu beurtheilenden Wahrscheinlichkeit des Darge-

stellten. Ich meyne hiemit nicht die Berechnung der seltner oder häufiger vorkommenden Fälle (denn ohne sich jene zu erlauben, innerhalb der Gränzen des Alltäglichen, würde wohl alle komische Belustigung unmöglich seyn) sondern die individuelle Wahrheit. Das Lustspiel muß ein treues Gemählde gegenwärtiger Sitten, es muß local und national bestimmt seyn; und gesetzt auch, wir sehen Lustspiele aus andern Zeiten und von andern Völkern aufführen, so werden wir dieß doch darin spüren und schätzen. Das Porträtmäßige ist nicht dahin zu deuten, als müßten die komischen Charakter ganz und gar individuell seyn. Es dürfen die auffallendsten Züge von verschiedenen Individuen einer Gattung bis zu einer gewissen Vollständigkeit darin zusammengestellt werden, falls sie nur mit Besonderheit genug bekleidet sind, um individuelles Leben zu haben, und nicht als Beyspiele eines einseitigen Begriffes herauszukommen. Aber in so fern das Lustspiel die Verfassung des geselligen und häuslichen Lebens überhaupt schildert, ist es ein Porträt; von dieser prosaischen Seite muß es sich nach Zeit und Ort verschieden bestimmen, während die komischen

Motive, ihrer poetischen Grundlage nach, immer dieselben bleiben.

Für eine genaue Copie des Wirklichen haben schon die Alten das Lustspiel erkannt. Der Grammatiker Aristophanes, davon durchdrungen, rief mit einer etwas gekünstelten aber sinnreichen Wendung aus: "O Leben und Menander! wer von „euch beyden hat den andern nachgeahmt?" Horaz berichtet uns, es hätten Einige gezweifelt, ob die Komödie ein Gedicht sey oder nicht, weil weder in den Gegenständen noch in den Worten der nachdrückliche Schwung andrer Gattungen sey, und die Sprache sich nur durch das Sylbenmaaß von der des gewöhnlichen Umgangs unterscheide. Aber, wandten andre hiegegen ein, die Komödie erhebt doch auch zuweilen ihren Ton, z. B. wenn ein erzürnter Vater dem Sohn seine Ausschweifungen vorrückt. Diese Antwort weiset schon Horaz als unzulänglich ab. "Würde Pomponius," sagt er mit einer beißenden Anwendung, "etwas anders zu „hören bekommen, wenn sein Vater noch lebte?" Man muß, um den Zweifel zu beantworten, sich auf dasjenige richten, worin das Lustspiel über die

einzelne Wirklichkeit hinausgeht. Zuvörderst ist es ein erdichtetes Ganzes, aus übereinstimmenden Theilen nach einem künstlichen Verhältniß zusammengesetzt. Ferner ist das Vorgestellte nach den Bedingungen theatralischer Darstellung überhaupt behandelt: alles fremdartige und störende ist ausgeschieden, das zur Sache gehörige ist zu rascherem Fortgange zusammengedrängt; allem, den Lagen wie dem Charakter der Personen, wird eine Klarheit der Erscheinung geliehen, welche die verschwimmenden unentschiednen Umrisse der Wirklichkeit selten haben. Dieß ist das Poetische in der Form des Lustspiels; das prosaische Prinzip liegt im Stoffe, in der verlangten Aehnlichkeit mit etwas Einzelnem, Aeußerem.

Wir können hier sogleich die vielfach durchgestrittene Frage abthun, ob die Versification der Gattung wesentlich, und ein in Prosa geschriebenes Lustspiel immer etwas mangelhaftes sey. Viele haben dieß bejaht, auf das Ansehn der Alten, welche freylich keine für das Theater bestimmte Gattung in Prosa hatten; doch hiebey konnten Zufälligkeiten mit entscheiden helfen, z. B. der große

Umfang der Bühne, wo der Vers und dessen nachdrücklicherer Vortrag zur Hörbarkeit beytrug. Diese Kritiker vergaßen, daß die vom Plato so sehr bewunderten Mimen des Sophron in Prosa geschrieben waren. Und was waren diese Mimen, wenn wir uns nach der Andeutung, einige Idyllen des Theokrit seyen ihnen in Hexametern nachgebildet, eine Vorstellung davon machen dürfen? Es waren Gemählde des wirklichen Lebens, in Gesprächen, worin aller poetische Schein möglichst vermieden ward. Dieser liegt schon in der dramatischen Verknüpfung, welche freylich nicht darin Statt findet; es sind abgerissene Szenen, wo alles so zufällig und unvorbereitet auf einander folgt, wie die Stunden eines Werk- oder Festtages es mit sich bringen. Der Abgang an dramatischer Spannung der Theilnahme wird durch das Mimische ersetzt, d. h. durch die genaueste Auffassung der individuellen Eigenheiten in der ganzen Art zu seyn und zu sprechen, welche durch Nationalität nach den örtlichsten Bestimmungen, ferner durch Geschlecht, Alter, Stand, Gewerbe u. s. w. hervorgebracht werden.

Auch im versifizirten Lustspiel muß sich die Sprache durch Wahl und Zusammenfügung der Wörter gar nicht oder nur unmerklich von der des Umganges entfernen; die Freyheiten des poetischen Ausdrucks, welche andern Gattungen unumgänglich, sind hier untersagt. Der Versbau muß, unbeschadet dem Gebräuchlichen, Ungezwungenen, ja Nachläßigen des Gesprächstones sich von selbst einzustellen scheinen. Sein Schwung soll nicht zur Erhöhung der Personen dienen, wie in der Tragödie, wo er zugleich mit der ungewohnten Erhabenheit der Sprache gleichsam ein geistiger Kothurn für sie wird. Im Lustspiel soll der Vers nur zu größerer Leichtigkeit, Gewandtheit und Zierlichkeit des Dialogs dienen. Ob es vortheilhafter ist, ein Lustspiel zu versifiziren oder nicht, dieß muß sich folglich darnach entscheiden: ob es dem besondern Gegenstande angemeßner ist, dem Dialog jene Vollkommenheiten der Form zu ertheilen, oder alle rhetorischen, grammatischen, und selbst physischen Unvollkommenheiten der Sprecharten in die Nachahmung mit aufzunehmen. Der letzte Fall ist wohl nicht so häufig, als die Bequemlichkeit der Schriftsteller, zum Theil

auch Schauspieler, das Lustspiel in Prosa in der neueren Zeit allgemein üblich gemacht hat. Besonders uns Deutschen würde ich zum fleißigen Anbau des versifizirten ja gereimten Lustspiels rathen; da wir unser nationales Komisches eigentlich noch erst suchen, ohne es recht finden zu können, so würde die ganze Darstellung durch die gebundnere Form an Haltung gewinnen, und manchen Verirrungen wäre gleich im Entstehen vorgebeugt worden. Wir sind in dieser Sache noch nicht genug ausgebildete Meister, um uns eine angenehme Nachläßigkeit hingehen lassen zu dürfen.

Da wir das Lustspiel als eine gemischte Gattung aus komischen und tragischen, aus poetischen und prosaischen Elementen erklärt haben, so erhellet schon von selbst, daß im Umfange dieser Gattung mehrere Unterarten Statt finden können, je nachdem einer oder der andere Bestandtheil vorwaltet. Spielt der Dichter in scherzhafter Laune mit seinen eigenen Erfindungen, so entsteht eine Posse; beschränkt er sich auf das Lächerliche in den Lagen und Charaktern, mit möglichster Vermeidung aller ernsthaften Beymischungen, ein reines Lustspiel; so

wie der Ernst Feld gewinnt im Zweck der ganzen Zusammensetzung, und in der hervorgerufenen Theilnahme und sittlichen Beurtheilung, so geht es in das belehrende oder rührende Schauspiel über; und davon ist nur ein Schritt bis zum bürgerlichen Trauerspiel übrig. Man hat oft von diesen letztgenannten Arten, als ganz neuen wichtigen Erfindungen ein großes Aufheben gemacht, eigne Theorien dafür aufgestellt, u. s. w. So Diderot mit seinem nachher so übel verschrieenen weinerlichen Drama; das Neue darin war bloß das Verfehlte: die gesuchte Natürlichkeit, die Pedanterey mit den Familienverhältnissen, die verschwendete Rührung. Hätten wir noch die gesamte komische Litteratur der Griechen, so würden wir unstreitig zu allem die Vorbilder darin finden, nur daß der heitre griechische Geist nie in eine tödtende Einseitigkeit verfiel, sondern alles mit weisem Maaß ordnete und mischte. Haben wir nicht schon unter so wenigen übrig gebliebenen Stücken die Gefangenen des Plautus, die man ein rührendes Drama nennen kann, die Schwiegermutter des Terenz, ein wahres Familiengemählde, während der Amphitruo

an die kühne Willkühr der alten Komödie hinstreift, und die Zwillingsbrüder (Menächmen) ein wildes Intriguen-Stück sind? Finden sich nicht in den sämtlichen Stücken des Terenz ernstbelehrende, leidenschaftliche, ja rührende Stellen? Man erinnere sich nur an die erste Szene des Selbstpeinigers. Aus unserm Gesichtspunkt hoffen wir für alles den gehörigen Platz auszufinden. Wir sehen hier keine getrennten Arten, sondern bloß eine Stufenleiter im Ton der Darstellung, die nach mehr oder minder merklichen Uebergängen durchlaufen wird.

Auch die hergebrachte Eintheilung in Charakter- und Intriguen-Stück können wir nicht so uneingeschränkt gelten lassen. Ein gutes Lustspiel soll immer beydes zugleich seyn, sonst fehlt es entweder an Gehalt oder an Bewegung, nur freylich kann bald das eine, bald das andre ein Uebergewicht haben. Die Entwickelung der komischen Charakter fordert contrastirende Lagen, und diese entstehen ja eben aus der Durchkreuzung der Absichten und Zufälle, wie ich weiter oben Intrigue im dramatischen Sinne erklärt habe. Was Intriguen

spielen im gemeinen Leben bedeutet, weiß jeder, nämlich durch List und Verstellung Andre ohne ihr Wissen und gegen ihren Willen nach unsern verborgenen Zwecken lenken. Im Schauspiele treffen beyde Bedeutungen zusammen, denn die List der Einen wird ein kreuzender Zufall für die Andern.

Wenn die Charakter nur leicht angedeutet sind, eben so viel als nöthig ist, um Handlungen der Personen in dem und jenem Fall zu begründen; wenn sich übrigens die Vorfälle so häufen, daß sie der charakteristischen Entfaltung wenig Raum gönnen; wenn die Verwickelung so auf die Spitze gestellt ist, daß sich die bunte Verwirrung der Misverständnisse und Verlegenheiten in jedem Augenblicke lösen zu müssen scheint, und doch der Knoten immer von neuem geschürzt wird: eine solche Composition kann man wohl ein Intriguen-Stück nennen. Die französischen Kunstrichter haben es zur Mode gemacht, diese Art an Werth sehr tief unter das sogenannte Charakter-Stück herabzusetzen, vielleicht weil sie zu sehr darauf sehen, was man von einem Schauspiele behalten und mit sich nach Hause nehmen kann. Freylich löst sich am Ende das In-

trigues-Stück gewissermaßen in Nichts auf: aber warum sollte es nicht erlaubt seyn, zuweilen ohne andern Zweck bloß sinnreich zu spielen? Viel erfinderischer Witz gehört gewiß zu einem guten Lustspiel dieser Art; außer der Unterhaltung, welche der aufgewandte Scharfsinn gewährt, kann das wunderbare Gaukelspiel noch einen großen Reiz für die Fantasie haben, wie uns viele spanische Stücke beweisen.

Man wirft dem Intriguen-Stück vor, es weiche vom natürlichen Lauf der Dinge ab, es sey unwahrscheinlich. Man kann allenfalls jenes ohne dieses zugeben. Das Unerwartete, Außerordentliche, bis zur Unglaublichkeit Seltsame führt uns der Dichter freylich vor, auch läßt er sich oft gleich anfangs eine große Unwahrscheinlichkeit vorgeben, wie z. B. Aehnlichkeit zweyer Personen, oder eine nicht wahrgenommene Verkleidung; nachher müssen aber alle Vorfälle den Schein der Wahrheit haben, es muß befriedigende Rechenschaft gegeben werden von den Umständen, vermöge deren die Sache eine so wunderliche Wendung nimmt. Da in Ansehung dessen, was geschieht, der Dichter uns nur ein

leichtes Spiel des Witzes giebt, so nehmen wir es in Absicht auf das Wie desto genauer mit ihm.

In den Lustspielen, welche mehr auf das Charakteristische gehen, müssen die Charakter mit Kunst gruppirt seyn, um einen durch den andern ins Licht zu stellen. Dieß artet leicht in eine allzusystematische Anordnung aus, wo jedem Charakter sein Gegensatz symmetrisch beygegeben ist, und alles ein unnatürliches Ansehen gewinnt. Auch jene Lustspiele sind nicht sonderlich zu loben, wo alles übrige nur dazu da ist, um einen Hauptcharakter gleichsam durch alle Proben gehen zu lassen; vollends wenn der sogenannte Charakter in nichts besteht als einer Meynung oder einer Gewöhnung (z. B. l'Optimiste, le Distrait) als ob ein Individuum nur so in einer einzelnen Eigenschaft bestehen könnte, und nicht von allen Seiten bestimmt seyn müßte.

Was das scherzhafte Ideal der menschlichen Natur in der alten Komödie sey, habe ich oben gezeigt. Da die Darstellung des Lustspiels indessen einer bestimmten Wirklichkeit ähnlich seyn soll, so darf sie sich die geflissene und willkührliche Uebertreibung jener Gattung in der Regel nicht erlauben.

Sie muß also andre Quellen der komischen Belustigung, die näher nach dem Gebiete des Ernstes zu liegen, aufsuchen, und sie findet diese in einer durchgeführteren Charakteristik.

In den Charaktern des Lustspiels herrscht entweder das Komische der Beobachtung oder das selbstbewußte und eingestandne Komische. Jenes giebt vornämlich das feinere Lustspiel, die sogenannte höhere Komödie, dieses die niedrige, oder das Possenspiel. Ich erkläre mich deutlicher.

Es giebt lächerliche Eigenschaften, Narrheiten, Verkehrtheiten, um welche der Besitzer selbst nicht weiß, oder wenn er etwas davon merkt, so ist er sehr bemüht sie zu verbergen, weil sie ihm in der Meynung der Andern schaden würden. Dergleichen Personen kündigen sich also nicht an für das, was sie sind; ihr Geheimniß entfährt ihnen nur unbewußt oder wider Willen, und wenn der Dichter sie schildert, so muß er uns seine eigne vortreffliche Beobachtungsgabe leihen, um sie gehörig kennen zu lernen. Seine Kunst besteht darin, den Charakter in abgelauschten leicht hingeworfnen Zügen durchscheinen zu lassen, und den Zuschauer dennoch

so zu stellen, daß er die Bemerkung, wie fein sie auch sey, nicht verfehlen kann.

Es giebt andre sittliche Gebrechen, welche der damit Behaftete mit einem gewissen Behagen in sich verspürt, ja sich's wohl gar zum Grundsatze gemacht hat, ihnen nicht abhelfen, sondern sie hegen und pflegen zu wollen. Von dieser Art ist alles, was, ohne selbstische Anmaßung oder feindselige Neigungen, bloß aus dem Uebergewicht der Sinnlichkeit entspringt. Damit kann allerdings ein hoher Grad von Verstand verbunden seyn, und wenn die Person diesen auf sich zurückwendet, sich über sich selbst lustig macht, ihre Gebrechen gegen Andre eingesteht, aber durch scherzhafte Einkleidung sie damit auszusöhnen sucht, so entsteht das selbstbewußte Komische. Es setzt diese Art immer eine gewisse innere Verdoppelung in der Person voraus, und die überlegne Hälfte, welche die andre scherzhaft darstellt und verspottet, hat durch ihre Stimmung und ihr Geschäft eine nahe Verwandschaft mit dem komischen Dichter selbst. Er überträgt seine Person zuweilen ganz an diesen Repräsentanten, indem er ihn die Darstellung seiner selbst geflissentlich über-

treiben, und sich über die andern Personen mit den Zuschauern in ein spottendes Verständniß setzen läßt. Dann entsteht daraus das Komische der Willkühr, das meistens eine große Wirkung zu machen pflegt, wie sehr es auch die Kunstrichter herabsetzen mögen. Hierin regt sich der Geist der alten Komödie; der bevorrechtete Lustigmacher, den fast alle Bühnen unter verschiednen Namen gehabt, dessen Rolle bald fein und geistreich, bald plump und tölpelhaft ausgefüllt worden, hat etwas von der ausgelassenen Begeisterung und somit auch von den Rechten des unbeschränkt freyen alten Komikers geerbt; zum sichern Beweise, daß die alte Komödie, die wir als die ursprüngliche Gattung geschildert, nicht etwa eine griechische Eigenheit war, sondern daß ihr Wesen in der Natur der Sache gegründet ist.

Die komische Darstellung muß, um die Zuschauer in einer scherzhaften Stimmung zu erhalten, sie möglichst von der sittlichen Würdigung der Personen und von wahrer Theilnahme an ihren Begegnissen entfernen, denn mit beyden zugleich tritt unfehlbar der Ernst ein. Wie verhütet der Dichter

nun die Regungen des sittlichen Gefühls, da doch allerdings die vorgestellten Handlungen der Art sind, daß sie bald Unwillen und Verachtung, bald Verehrung und Zuneigung erwecken müßten? Er spielt alles in das Gebiet des Verstandes. Er stellt die Menschen bloß als physische Wesen einander gegenüber, um ihre Kräfte, versteht sich die geistigen mit eingerechnet, ja diese ganz besonders, an einander zu messen. Hierin ist die Komödie der Fabel am nächsten verwandt: wie die Fabel vernunftbegabte Thiere aufführt, so jene dem thierischen Triebe mit Verstand dienende Menschen. Dem thierischen Triebe, das heißt der Sinnlichkeit, und noch allgemeiner ausgedrückt, der Selbstliebe. Wie Heroismus und Aufopferung zur tragischen Person adelt, so sind die komischen Personen ausgemachte Egoisten. Man verstehe dieß mit der gehörigen Einschränkung: nicht als ob das Lustspiel nicht auch die geselligen Neigungen schilderte, aber es stellt sie vor als aus dem natürlichen Streben nach unserm eignen Glück entsprungen. Sobald der Dichter darüber hinausgeht, fällt er aus dem komischen Tone. Nicht darauf richtet er unser Gefühl, wie edel oder

unedel, unschuldig oder verderbt, gut oder schlecht die Handelnden sind; sondern ob sie dumm oder klug, geschickt oder ungeschickt, thöricht oder verständig.

Beyspiele werden die Sache ins hellste Licht setzen. Wir haben eine unwillkührliche unmittelbare Ehrerbietung vor der Wahrheit, das gehört zu den innersten Regungen der Sittlichkeit. Eine mit Bosheit unternommene Lüge, welche verderblich zu werden droht, erfüllt uns mit dem höchsten Unwillen, und gehört in das Trauerspiel. Warum ist aber dennoch anerkannter Maßen List und Betrügerey ein so vorzügliches komisches Motiv, vorausgesetzt, daß sie keiner boshaften Absicht, sondern bloß der Selbstliebe dient, um sich aus der Noth zu helfen oder einen Zweck zu erreichen, und daß keine gefährlichen Folgen davon zu befürchten stehen? Der Betrüger ist schon ganz aus der sittlichen Sphäre herausgetreten, Wahrheit und Unwahrheit sind ihm an sich gleichgültig, er betrachtet sie nur als Mittel, und so unterhalten wir uns bloß daran, welch ein Aufwand von Scharfsinn einer so wenig erhabenen Sinnesart dienen muß.

Noch lustiger ist es, wenn der Betrüger sich in seinem eignen Netze fängt, z. B. lügen will, und ein schlechtes Gedächtniß hat. Auf der andern Seite ist der Irrthum, so fern er nicht ernsthaft gefährlich, ein komischer Zustand, um so mehr, je mehr diese Krankheit des Verstandes aus einem vorgängigen Misbrauch der Geisteskräfte, aus Eitelkeit, Narrheit, Verkehrtheit hervorgeht. Wenn sich nun vollends Betrug und Irrthum kreuzen und durch einander verdoppeln, das giebt vortreffliche komische Lagen. Z. B. zwey Menschen begegnen sich in der Absicht, einer den andern zu betrügen, jeder ist aber zuvor gewarnt, traut nicht, sondern stellt sich nur so, und so gehen beyde, nur in Absicht auf das Gelingen ihres Betruges betrogen, hinweg. Oder aber: einer will den andern betrügen, erzählt ihm aber unwissender Weise die Wahrheit; jener ist mistrauisch, und verfällt in den Irrthum, bloß weil er sich allzusehr vor dem Betrug hütet. Man könnte auf diese Art gleichsam eine komische Grammatik aufstellen, und zeigen, wie die einzelnen Motive bis zu den künstlichsten Constructionen mit immer steigender Wirkung

unter einander verschlungen werden. So dürfte sich auch zeigen lassen, daß das Gewirre von Misverständnissen, was ein Intriguen-Lustspiel macht, gar nicht ein so verächtlicher Theil der komischen Kunst sey, als die Verfechter des weitläuftig entwickelnden Charakter-Lustspiels behaupten.

Aristoteles beschreibt das Lächerliche als eine Unvollkommenheit, einen Misstand, der nicht zu wesentlichem Schaden gereicht. Vortrefflich! denn sobald wir ein wahres Mitleiden mit den Personen hegen, ist es um die lustige Stimmung gethan. Das komische Unglück darf nichts anders seyn als eine am Ende zu lösende Verlegenheit, höchstens eine verdiente Demüthigung. Dahin gehören gewisse körperliche Erziehungsmittel an Erwachsenen, welche unser feineres oder wenigstens schonender Zeitalter von der Bühne verbannt wissen will, da Moliere, Holberg, und andre Meister fleißigen Gebrauch davon gemacht haben. Die komische Wirkung rührt daher, daß die Abhängigkeit des Gemüths von Aeußerlichkeiten hiebey recht anschaulich gemacht wird: es sind gleichsam handgreiflich gewordne Beweggründe. Diese Züchtigungen sind im

Lustspiel das Gegenstück eines gewaltsamen heldenmüthig erlittenen Todes im Trauerspiel. Hier bleibt die Gesinnung unerschüttert unter allen Schrecknissen der Vernichtung, der Mensch geht unter, aber er behauptet seine Grundsätze; dort bleibt das körperliche Daseyn unverletzt, es äußern sich dagegen plötzlich veränderte Gesinnungen.

Wenn auf diese Art die komische Darstellung den Zuschauer auf einen ganz andern Gesichtspunkt stellen muß, als den der sittlichen Würdigung, mit welchem Recht kann man dennoch vom Lustspiel moralische Belehrung fordern, mit welchem Grunde erwarten? Wenn wir die Sittensprüche der griechischen Komiker näher prüfen, so werden wir finden, daß es insgesammt Erfahrungssätze sind. Aus der Erfahrug lernen wir aber unsre Pflichten nicht kennen, von denen uns das Gewissen eine unmittelbare Ueberzeugung giebt; Erfahrung kann uns nur über das Ersprießliche und Nachtheilige aufklären. Die Belehrung des Lustspiels geht in der That nicht auf die Würdigkeit der Zwecke, sondern bleibt bey der Tauglichkeit der Mittel stehen. Es ist, wie schon gesagt, Klugheitslehre; die Moral

des Erfolgs und nicht die der Triebfedern. Diese, die eigentlich ächte Moral, ist hingegen dem Geiste des Trauerspiels wesentlich verwandt.

Manche Philosophen haben demnach auch nicht ermangelt, dem Lustspiel Unsittlichkeit vorzuwerfen; so Rousseau mit vieler Beredsamkeit in seinem Brief über das Schauspiel. Freylich der Anblick des wirklichen Weltlaufs ist nicht erbaulich; allein er wird ja im Lustspiele keineswegs als Muster der Nachahmung, sondern zur Warnung aufgestellt. Es giebt einen angewandten Theil der Sittenlehre, man möchte ihn die Lebenskunst nennen. Wer die Welt nicht kennt, ist in Gefahr, von sinttlichen Grundsätzen eine ganz verkehrte Anwendung auf einzelne Fälle zu machen, und bey dem besten Willen für sich und Andre viel Unheil zu stiften. Das Lustspiel soll unser Urtheil in Unterscheidung der Lagen und Personen schärfen; daß es uns klüger macht, das ist seine wahre und einzig mögliche Moralität.

So viel zur Erörterung der allgemeinen Begriffe, die uns als Leitfaden bey Prüfung des Verdienstes der einzelnen Dichter dienen müssen. Ueber

das wenige, was von der neueren Komödie der Griechen in Bruchstücken und mittelbar in römischen Nachbildungen auf uns gekommen, werde ich mich kurz fassen können.

Die griechische Litteratur war in diesem Fache unermeßlich reich: das Verzeichniß der verlohren gegangenen meistens sehr fruchtbaren Komiker, und der Namen ihrer Werke, so weit wir sie wissen, macht ein nicht unbeträchtliches Wörterbuch aus. Wiewohl die neuere Komödie nur in dem kurzen Zeitraume vom Ende des peloponnesischen Krieges bis unter den ersten Nachfolgern Alexanders des Großen sich entwickelt und geblühet hat, so belief sich doch der Vorrath gewiß auf Tausende von Stücken; aber die Zeit hat unter diesem Ueberfluß geistreicher Werke eine solche Verwüstung angerichtet, daß uns nichts übrig bleibt als in der Ursprache eine Anzahl abgerißner oft bis zur Unverständlichkeit entstellter Fragmente, und im Lateinischen zwanzig Uebersetzungen oder Bearbeitungen griechischer Originale von Plautus und sechs von Terenz. Hier ließe sich die ergänzende Kritik recht anwenden, nämlich die Bemühung, alle Spuren zusammen zu

stellen und zu treffender Charakteristik und Schätzung des verlohrnen sorgfältig zu benutzen. Den Hauptpunkt, worauf es hiebey ankommt, kann ich wohl angeben. Die Fragmente und Sittensprüche der Komiker zeichnen sich im Versbau und in der Sprache durch die äußerste Reinheit, Zierlichkeit, Genauigkeit aus, dann athmet aus ihnen eine gewisse attische Grazie des geselligen Tones. Die lateinischen Komiker hingegen sind nachläßig im Sylbenmaaß, sie machen sichs leicht damit, und dessen Begriff geht fast unter den vielen metrischen Freyheiten verlohren. Auch in der Sprache fehlt es ihnen an Ausbildung und Politur, wenigstens dem Plautus. Zwar haben einige gelehrte Römer, unter andern Varro, der Schreibart dieses Dichters die höchsten Lobsprüche ertheilt, aber wir müssen billig das philologische Wohlgefallen von dem poetischen unterscheiden. Plautus und Terenz gehörten zu den ältesten römischen Schriftstellern, aus einer Zeit, wo es fast noch keine Büchersprache gab, so daß alles frisch aus dem Leben aufgegriffen wurde. Diese naive Einfachheit fanden die späteren Römer in der Epoche der gelehrten Bildung sehr reizend:

sie war aber vielmehr eine Naturgabe, als daß sie der Kunst der Dichter zugeschrieben werden müßte. Horaz lehnt sich gegen diese übertriebene Liebhaberey auf, und behauptet, Plautus und andre lateinische Lustspieldichter hätten ihre Stücke nachläßig hingeworfen, um nur aufs geschwindeste die Bezahlung dafür zu bekommen. Im einzelnen haben also die griechischen Dichter gewiß immer durch die lateinische Nachbildung verlohren. Man muß diese in Gedanken in jene sorgfältige Zierlichkeit, die wir an den Bruchstücken wahrnehmen, zurück übertragen. Indessen haben Plautus und Terenz auch an der Anordnung des Ganzen manches verändert, und schwerlich verbessert. Jener ließ zuweilen Szenen und Charakter weg, dieser fügte hinzu und verschmolz zwey Stücke in eins. Thaten sie dieß in einer künstlerischen Absicht, und wollten wirklich ihre griechischen Vorgänger in dem vollkommenen Bau der Stücke übertreffen? Ich zweifle. Beym Plautus geht alles in die Breite, er brachte also die dadurch verursachte Verlängerung des Originals auf andre Art wieder ein; die Nachbildungen des Terenz fielen aus Mangel einer ergiebigen Ader etwas

mager aus, und er wollte die Lücke durch fremde Ausfüllungen ersetzen. Schon Zeitgenossen rückten ihm vor, er habe viele griechische Stücke verfälscht oder verdorben, um wenige lateinische daraus zu machen.

Gewöhnlich spricht man vom Plautus und Terenz, als ob es ganz unabhängige Original-Schriftsteller wären. Den Römern ist dieß zu verzeihen: sie hatten wenig eignen Dichtergeist, und ihre poetische Litteratur entstand großentheils erst durch Uebersetzung, dann durch freyere Nachahmung, endlich durch Aneignung und Umbildung des Griechischen. Sie ließen also schon eine besondere Weise der Uebertragung für Originalität gelten. So sehen wir auch in den vertheidigenden Prologen des Terenz den Begriff des Plagiats dermaßen herabgestimmt, daß er dessen beschuldigt ward, weil er etwas schon von einem Andern aus dem Griechischen übertragene noch einmal benutzt haben sollte. Da wir nun keineswegs diese Schriftsteller als schöpferische Künstler betrachten können, da sie uns nur wichtig sind, in so fern wir durch ihre Vermittlung die Gestalt des griechischen Lustspiels kennen lernen,

so will ich das über ihren Charakter und ihre Verschiedenheit zu bemerkende hier einschalten, und dann auf die neueren griechischen Komiker zurückkommen.

Bey den Griechen lebten die Dichter und Künstler von jeher in den ehrenvollsten Verhältnissen; bey den Römern hingegen wurde die schöne Litteratur anfangs von Menschen der niedrigsten Classe, von dürftigen Ausländern, ja von Sklaven bearbeitet. Plautus und Terenz, deren sich berührende Lebenszeit gegen das Ende des zweyten punischen Krieges und in den Zeitraum zwischen dem zweyten und dritten fällt, waren, jener wenigstens ein armer Taglöhner, dieser ein carthaginensischer Sklave und nachher Freygelassener. Doch war das Glück, das sie machten, sehr verschieden. Plautus mußte sich zur Abwechselung mit dem Komödien-Schreiben als ein Lastthier in eine Handmühle vermiethen; Terenz wurde Hausgenosse des ältern Scipio und seines Busenfreundes Laelius, und sie würdigten ihn eines so vertraulichen Umganges, daß er ehrenvoll beschuldigt ward, diese edlen Römer hülfen ihm seine Stücke schreiben, ja sie ließen ihre eigne

Arbeit unter seinem Namen gehen. Die Gewöhnungen ihres Lebens verrathen sich in der Schreibart beyder: die des Plautus in ihrer kecken Derbheit und seine gerühmten Späße schmecken nach seinem Umgange mit den niedrigen Ständen; in der des Terenz spürt man einen Anstrich von guter Gesellschaft. Was sie zweytens unterscheidet, ist die Wahl der bearbeiteten Stücke. Plautus neigt sich meistens zum Possenhaften, zur übertreibenden und oft anstößigen Lustigkeit; Terenz zieht das fein Charakteristische, Gemäßigte vor, und nähert sich der ernst belehrenden, ja rührenden Gattung. Einige unter den Stücken des Plautus sind nach dem Diphilus und Philemon gearbeitet, doch haben wir Ursache zu glauben, daß er seine Originale beträchtlich vergröberte; wo er die übrigen hergenommen, wissen wir nicht, wofern uns nicht etwa die Angabe des Horaz, "man behaupte vom Plautus, er eifre dem Vor„bilde des sicilischen Epicharmus nach," zu der Vermuthung berechtigt, er habe den Amphitruo, dieses Stück von einer ganz andern Gattung als die übrigen, das er selbst eine Tragiko-

Komödie nennt, von dem alten dorischen Komiker entlehnt, der, wie wir wissen, besonders mythologische Stoffe behandelte. Unter den Stücken des Terenz, dessen Nachbildungen, die Veränderungen in der Composition abgerechnet, im Einzelnen vermuthlich weit treuer sind, finden sich zwey nach dem Apollodor, die übrigen nach dem Menander. Julius Cäsar hat den Terenz durch einige Verse geehrt, worin er ihn einen halben Menander nennt, die Gelindigkeit seines Styls lobt, und nur beklagt, daß ihm eine gewisse komische Kraft abgehe.

Das obige führt uns von selbst zu den griechischen Meistern zurück. Diphilus, Philemon, Apollodor und Menander gehören allerdings zu den berühmtesten Namen unter ihnen. Einmüthig wird die Palme zierlicher Feinheit und Anmuth dem Menander zugesprochen, wiewohl Philemon ihm häufig den Preis abgewann, vielleicht eben deswegen, weil er mehr für den Geschmack des großen Haufens arbeitete, oder sonst fremde Mittel der Gunst benutzte. Dieß gab wenigstens Menander zu verstehen, da er einmal seinem Ne-

benbuhler begegnete, und ihn fragte: "Ich bitte „dich, Philemon, wirst du nicht roth, wenn du „den Sieg über mich davon trägst?"

Menander blühte nach Alexander dem Großen, er war Zeitgenosse des Demetrius Phalereus. Theophrast hatte ihn in der Philosophie unterrichtet, aber er neigte sich in seinen Ansichten zu der des Epikur, und rühmte in einem Epigramm: "dieser habe sein Vaterland, wie Themistokles von „der Knechtschaft, so von der Unvernunft errettet." Er liebte den auserwähltesten Sinnengenuß; Phädrus schildert uns ihn, in einer abgebrochenen Erzählung, als einen verzärtelten Weichling, auch im Aeußern; seine Liebeshändel mit der Buhlerin Glycera sind berüchtigt. Die epikurische Philosophie, die das höchste Glück des Lebens in die wohlwollenden Neigungen setzte, übrigens aber weder zu heldenmüthiger Thätigkeit anspornte, noch das Bedürfniß dazu im Gemüth anregte, mußte nach dem Verluste der alten glorreichen Freyheit Glück machen: sie war dazu geeignet, den heitern milden Sinn der Griechen darüber zu trösten. Sie ist vielleicht die angemessenste für den komischen Dichter,

der nur gemäßigte Eindrücke bezweckt, und keinen starken Unwillen über die menschlichen Schwächen erregen will; so wie die stoische Philosophie für den Tragiker. Auf der andern Seite ist es begreiflich, wie die Griechen gerade im Zeitpunkte der verlohrnen Freyheit eine Leidenschaft für das Lustspiel faßten, diese Gattung, welche sie von der Theilnahme am allgemein Menschlichen und an den politischen Begebenheiten ab, ganz auf das häusliche und persönliche Interesse lenkte.

Das griechische Theater war ursprünglich für höhere Gattungen geschaffen: wir wollen die Unbequemlichkeiten und Nachtheile nicht verschweigen, die seine Verfassung für das Lustspiel hatte. Der Rahmen war zu weit, das Gemählde konnte ihn nicht ausfüllen. Die griechische Bühne lag unter freyem Himmel, sie zeigte das Innere der Häuser wenig oder gar nicht *). Das Lustspiel mußte

*) Zu einigem mußte das Encyklema dienen, worin man ohne Zweifel zu Anfange der Wolken den Strepsiades und seinen Sohn auf ihren Betten schlafend sah. Ferner erwähnt Julius Pollux unter dem Zubehör der Decorationen für das Lustspiel eine Art Gezelt, Schoppen oder

daher die Straße zum Schauplatze haben. Dieß verursacht manchen Uebelstand; die Leute kommen häufig aus ihren Häusern heraus um sich ihre Geheimnisse draußen anzuvertrauen. Freylich ersparten die Dichter sich auch dadurch die Veränderung der Szene, indem sie die bey der Handlung betroffenen Familien als benachbart voraussetzten. Zur Rechtfertigung läßt sich anführen, daß die Griechen, wie alle südlichen Völker, viel außerhalb ihrer kleinen Privathäuser unter freyem Himmel lebten. Der hauptsächliche Nachtheil, den diese Einrichtung der Bühne nach sich zog, war die Einschränkung

---

Vordach mit einem Thorwege, ursprünglich eine Stallung neben dem Mittelgebäude, nachher aber zu mancherley Zwecken behülflich. In den Nähterinnen des Antiphanes stellte es eine Werkstätte vor. Hier also oder im Encyklema wurden die Gastmähler gehalten, die in den alten Lustspielen zuweilen unter den Augen der Zuschauer vor sich gehen. Nach der südlichen Lebensweise der Alten war es vielleicht nicht so unnatürlich, bey offenen Thüren zu schmausen, als es nach der unsrigen seyn würde. Uebrigens hat noch kein neuerer Erklärer, so viel ich weiß, die theatralische Anordnung der Stücke des Plautus und Terenz gehörig ins Licht gesetzt.

der weiblichen Rollen. Wenn das Kostum beobachtet werden sollte, wie das Wesen des Lustspiels es mit sich bringt, so war bey der Eingezogenheit des weiblichen Geschlechts in Griechenland die Ausschließung der unverheyratheten und überhaupt der jungen Frauen nicht zu vermeiden. Es erscheinen nur bejahrte Hausmütter, Dienerinnen oder leichtfertige Mädchen. Außer der Einbuße an angenehmen Darstellungen verursacht dieß den Uebelstand, daß sich oft das ganze Stück um eine Heyrath, oder eine Leidenschaft für eine Person dreht, die man doch gar nicht zu sehen bekommt.

Athen, wo meistens der angenommene Schauplatz wie der wirkliche lag, war der Mittelpunkt eines kleinen Ländchens und unsern Hauptstädten an Ausdehnung und Volksmenge nicht zu vergleichen. Die republicanische Gleichheit ließ keinen schneidenden Abstand der Stände zu; es gab keinen eigentlichen Adel, alle waren eben Bürger, ärmere oder reichere, und hatten größtentheils kein andres Gewerbe, als ihr eignes Vermögen zu verwalten. Somit fallen in dem attischen Lustspiel die aus der Verschiedenheit des Tons und der Bildung hervor-

gehenden Contraste ziemlich weg; es hält sich im Mittelstande, und hat etwas bürgerliches, ja wenn ich es sagen darf, kleinstädtisches, was denen nicht zusagt, welche im Lustspiel die Sitten eines Hofes und die ausgesuchte Verfeinerung oder Verderbniß monarchischer Hauptstädte suchen.

Was den Umgang der beyden Geschlechter betrifft, so kannten die Griechen nicht die Galanterie des neueren Europa, noch die mit begeisterter Verehrung verbundne Liebe. Alles zerfiel in sinnliche Leidenschaft oder Ehe. Die letzte war nach der Staats- und Sitten-Verfassung der Griechen weit mehr eine Pflicht, eine Sache der Convenienz, als der Neigung. Die Gesetzgebung war nur strenge in einem einzigen Punkte, nämlich um die allein rechtmäßige einheimische Abstammung der Kinder zu sichern. Das Bürgerrecht war ein großes Vorrecht, um so kostbarer, je weniger beträchtlich die Anzahl der Bürger war, die man nicht über einen gewissen Punkt anwachsen lassen wollte. Deswegen waren Ehen mit Ausländerinnen ungültig. Der Umgang mit einer Gattin, die man oft vor der Verheyrathung nicht einmal gesehen hatte, die ihr

Leben ganz im Innern des Hauses zubrachte, konnte wenig Unterhaltung gewähren; man suchte sie bey Frauen, welche auf strenge Achtung Verzicht leisteten, und Fremde ohne Vermögen, Freygelassene u. dergl. waren. In Ansehung dieser schien der nachsichtigen griechischen Sittenlehre fast alles erlaubt, besonders für junge unverheyrathete Männer. Eine solche Lebensart führen daher die alten Lustspiel-Dichter weit unverschleyerter vor, als uns anständig dünkt. Ihre Komödien endigen, wie alle Komödien in der Welt, fleißig mit Heyrathen, (es scheint mit dieser Katastrophe kommt der Ernst in das Leben) aber die Heyrath ist oft nur ein Mittel, sich wegen der Unordnungen eines verbotnen Liebeshandels mit einem Vater auszusöhnen. Zuweilen verwandelt sich aber auch der Liebeshandel in ein gesetzmäßiges Verhältniß vermittelst einer Wiedererkennung, indem die vermeynte Ausländerin oder Sklavin als eine atheniſche Bürgerin von Geburt erkannt wird. Es verdient bemerkt zu werden, daß in dem fruchtbaren Geiste desselben Dichters, welcher die alte Komödie zur Vollendung gebracht hatte, der erste Keim der neueren aufgegangen. Der

zuletzt geschriebene Kokalus des Aristophanes schilderte eine Verführung, eine Wiedererkennung, und alle die Dinge, welche späterhin Menander nachgeahmt.

Nach diesen Angaben läßt sich der Kreis von Charaktern schon ungefähr übersehen; sie lassen sich fast aufzählen, so wenige sind es, die immer wiederkommen. Die Väter, der strenge und sparsame, oder der gelinde, sanfte, der nicht selten unter der Herrschaft seiner Frau steht, und dann mit einem Sohn gemeine Sache macht; die liebevolle, verständige, oder mürrische, herrschsüchtige, auf ihr Eingebrachtes trotzende Hausfrau; der Jüngling, leichtsinnig, verschwenderisch, sonst aber offen und liebenswürdig, auch in einer anfangs sinnlichen Leidenschaft treuer Anhänglichkeit fähig; das leichtfertige Mädchen, entweder schon ganz verderbt, eitel, schlau und eigennützig, oder noch gutmüthig und für edlere Regungen empfänglich; der einfältige rohe, und der verschmitzte Sklave, der seinem jungen Herrn behülflich ist, den Alten zu betrügen und durch allerley Listen Geld zur Befriedigung seiner Leidenschaften herbeyzuschaffen; (über diesen sogleich

noch eine ausführlichere Bemerkung, da er eine Hauptrolle spielt) der Schmeichler oder dienstfertige Schmarotzer, der sich für die Aussicht auf eine gute Mahlzeit gefallen läßt, alles ersinnliche zu sagen und zu thun; der Sykophant, ein Mensch, dessen Gewerbe war, ordentlichen Leuten allerley rabulistische Rechtshändel anzuzetteln, der sich auch dazu vermiethete; der prahlerische Soldat, der von fremden Kriegsdiensten zurückkommt, meistens feige und einfältig ist, aber sich durch den Ruhm seiner auswärts verrichteten Thaten geltend macht; endlich eine Dienerin oder angebliche Mutter, die dem ihrer Leitung überlassenen Mädchen eine schlechte Sittenlehre predigt, und der Sklavenhändler, der auf die ausschweifenden Leidenschaften junger Leute speculirt, und keine andre Rücksicht kennt als seinen Eigennutz. Die beyden letzten Charakter sind für unser Gefühl mit ihrer rohen Widerwärtigkeit ein wahrer Fleck im griechischen Lustspiel, aber sie konnten nach dessen Inhalt nun einmal nicht entrathen werden.

Der verschmitzte Bediente ist meistens auch der Lustigmacher, der seine eigne Sinnlichkeit und seine

gewissenlosen Grundsätze mit wohlgefälliger Uebertreibung eingesteht, mit den andern Personen seinen Scherz treibt, auch wohl zum Parterre hinausspricht. Daraus sind die komischen Bedienten der Neueren entstanden, aber ich bezweifle, ob man sie mit gehöriger Schicklichkeit und Wahrheit nach unsern Sitten so gerade zu übertragen hat. Der griechische Bediente war ein Sklav, auf Lebenslang der Willkühr seines Herrn überlassen, und oft den härtesten Begegnungen ausgesetzt. Einem Menschen, den die gesellige Verfassung so um alle Rechte bevortheilt hat, verzeiht man schon, aus der List sein Gewerbe zu machen: er ist im Zustande des Krieges gegen seine Unterdrücker, und Schlauheit seine natürliche Waffe. Ein heutiger Bedienter, der seinen Stand und seine Herrschaft frey gewählt hat, ist ein ausgemachter Taugenichts, wenn er dem Sohne gegen den Vater eine Betrügerey spielen hilft. Was die eingestandne Sinnlichkeit betrifft, wodurch anderntheils Bediente und sonst Personen von geringem Stande zu komischen Figuren gestempelt werden, so mag man dieß Motiv immerhin ohne Bedenken zu brauchen fortfahren:

wem das Leben wenig Vorrechte zuspricht, an dem werden auch geringere Anfoderungen gemacht, und er darf schon gemeine Gesinnungen dreist bekennen, ohne daß er dadurch unserm sittlichen Gefühl Anstoß giebt. Je besser es dem Bedienten im wirklichen Leben geht, desto weniger taugen sie für das Lustspiel; es gereicht vielleicht zum Ruhme unsers glimpflichen Zeitalters, wenn wir in den Familiengemählden wahre Biedermänner von Bedienten erleben, die mehr zum Weinen als zum Lachen taugen.

Die Wiederhohlung derselben Charakter wurde von den griechischen Komikern durch den häufigen Gebrauch derselben Namen und zum Theil sprechender Namen eingestanden. Sie thaten besser daran, als viele neuere Lustspiel-Dichter, die sich, der charakteristischen Neuheit wegen, mit dem Streben nach vollkommener Individualität abquälen, wodurch meistens nichts erreicht wird, als daß sie die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenken, und durch Nebenzüge zerstreuen. Unvermerkt fallen sie denn doch wieder in die alten wohlbekannten Charakter zurück. Man thut besser, die Charakter

gleich mit einer gewissen Breite anzulegen und dem Schauspieler Spielraum übrig zu lassen, damit er sie nach dem Bedürfniß der jedesmaligen Composition näher bestimme und persönlicher mache. In dieser Hinsicht läßt sich auch wohl der Gebrauch der Masken entschuldigen, welche so wie die übrige Verfassung des Theaters, z. B. das Spielen unter freyem Himmel, anfänglich für andere Gattungen berechnet, stehen geblieben waren, und in der neueren Komödie leicht ein größerer Uebelstand scheinen dürften als in der alten und in der Tragödie. Gewiß aber war es mit dem Geiste der Gattung mishellig, daß, während die Darstellung sich der wirklichen Natur täuschend näherte, die Masken viel weiter davon abwichen als in der alten Komödie, nämlich mit übertriebnern Zügen und caricaturmäßiger gebildet waren. So befremdlich dieß ist, wird es zu ausdrücklich und förmlich bezeugt *), als daß wir es in Zweifel ziehen dürften. Da es verboten war, Porträte wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen, war man nach Einbuße der

*) S. Platonius, Aristoph. cur. Küster. p. XI.

Freyheit immer besorgt, zufällig in irgend eine Aehnlichkeit, besonders mit einem der macedonischen Regierer zu verfallen, und sicherte sich durch jenen Ausweg. Doch war diese Uebertreibung schwerlich ohne Bedeutsamkeit. So finden wir die Angabe, ein ungleiches Profil mit einer in die Höhe gezogenen und einer herunter gedrückten Augenbraue habe unnütze zanksüchtige Geschäftigkeit ausgedrückt *), wie wir in der That bemerken können, daß Menschen, die oft etwas mit ängstlicher Genauigkeit ansehen, sich dergleichen Verzerrungen angewöhnen.

Unter andern haben die Masken im Lustspiel den Vortheil bey der unvermeidlichen Wiederkehr der Charakter den Zuschauer gleich ins klare zu setzen, was er zu erwarten hat. Ich habe einer Vorstellung der Brüder des Terenz, ganz im antiken Kostum, in Weimar beygewohnt, die unter Goethe's Leitung einen wahrhaft attischen Abend

*) S. Jul. Pollux im Abschnitt von den komischen Masken. Vergl. Platonius am angeführten Orte und Quinctil. L. XI, c. 3. Man erinnere sich der vermeynten seltsamen Entdeckung Voltaire's über die tragischen Masken, deren ich in der dritten Vorlesung erwähnte.

gewährte. Man bediente sich dabey partialer *) an das wirkliche Gesicht geschickt angefügter Masken; ich fand nicht, daß sie ungeachtet der Kleinheit des Theaters der Lebendigkeit Abbruch thäten. Besonders war die Maske den Späßen des verschmitzten Sklaven günstig: er wurde durch seine barocke Physiognomie wie durch seine Tracht gleich zu einer eignen Menschenart gestempelt, wie es die Sklaven ja der Abstammung nach zum Theil wirklich waren, und durfte daher auch anders sprechen, sich anders gebehrden als die übrigen.

Aus dem beschränkten Kreise des bürgerlich häuslichen Lebens, aus dem einfachen Thema der angegebenen Charakter wußte nun die Erfindsamkeit der griechischen Komiker eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit von Variationen hervorzulocken, und

---

*) Auch dieß war den Alten nicht fremd, wie viele komische Masken beweisen, die statt des Mundes eine viel weitere zirkelrunde Oeffnung haben, wo also der Mund und die umliegenden Züge hindurchspielen und neben der feststehenden Verzerrung der übrigen durch ihre verzerrende Beweglichkeit eine sehr lächerliche Wirkung hervorbringen konnten.

doch blieben sie, was sehr zu loben, auch in dem, worauf sie die künstliche Verwickelung und Auflösung gründeten, ebenfalls dem nationalen Kostum getreu.

Die Umstände, welche sie hiebey benutzten, waren ungefähr folgende. Griechenland bestand aus einer Menge kleiner abgesonderter Staaten, die an Küsten und auf Inseln umher lagen. Schiffahrt wurde beständig geübt, Seeräuberey war nicht selten, und machte zum Behuf des Sklavenhandels auch auf Menschen Jagd. So konnten freygebohrne Kinder entführt werden, oder sie wurden auch nach dem den Eltern zugestandnen Rechte ausgesetzt, und unerwartet am Leben erhalten, wieder gefunden. Alles dieß bereitet in den griechischen Lustspielen die Wiedererkennungen zwischen Eltern und Kindern, Geschwistern u. s. w. vor, ein Mittel der Auflösung, das die Komiker von den Tragikern entlehnten. Die verflochtene Intrigue spielt in der Gegenwart, aber der seltne unwahrscheinliche Vorfall, worauf sich ihre Anlage gründet, ist in die Ferne der Zeiten und Oerter gerückt, und so hat oft das aus dem täglichen Leben aufgefaßte Lust-

spiel dennoch einen gewissermaßen wunderbaren romanhaften Hintergrund.

Die griechischen Komiker haben die ganze Breite des Lustspiels gekannt, und alle seine Unterarten, die Posse, das Intriguen-Stück, das überladene und das feine Charakter-Stück bis zum ernsthaften Drama, gleich fleißig bearbeitet. Sie haben außerdem noch eine sehr reizende Gattung gehabt, wovon uns kein Beyspiel übrig geblieben. Wir sehen aus den Titeln der Stücke und andern Zeichen, daß sie zuweilen historische Personen einführten, z. B. die Dichterin Sappho, daß sie die Liebe des Alcäus und Anakreon zu ihr und ihre Leidenschaft für den Phaon behandelten; die Geschichte ihres Sprunges vom leukadischen Felsen verdankt vielleicht einzig der Erfindung der Komiker ihre Entstehung. Den Gegenständen nach müssen sich solche Lustspiele dem romantischen Schauspiel genähert haben, und die Mischung schöner Leidenschaftlichkeit mit der ruhigen Grazie der gewöhnlichen komischen Darstellung wird unstreitig sehr anziehend gewesen seyn.

Ich glaube im obigen ein treues Bild vom griechischen Lustspiel gegeben zu haben, ich habe seine

Mängel und Beschränkungen nicht verkleidet. Die antike Tragödie und alte Komödie bleiben unnachahmlich, unerreichbar, einzig im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte. Im Lustspiel dürfte man es hingegen allerdings versuchen, sich mit den Griechen zu messen, ja sie übertreffen zu wollen. So bald man vom Olymp der reinen Poesie auf den Erdboden herabsteigt, das heißt, sobald man den idealischen Erdichtungen der Fantasie die Prosa einer bestimmten Wirklichkeit beymischt, so entscheidet nicht mehr der Geist und Kunstsinn allein über das Gelingen der Hervorbringungen, sondern die mehr oder weniger begünstigenden Umstände. Die Götterbilder der griechischen Sculptur stehen für alle Zeit als vollendete Typen da. Das erhabne Geschäft, die menschliche Gestalt bis da hinauf zu läutern, hat die Fantasie einmal vorgenommen; sie könnte es, auch bey gleicher Begeisterung, höchstens nur wiederhohlen. Im persönlichen individuellen Bildniß aber ist der moderne Bildhauer Nebenbuhler des antiken; dieß ist keine rein künstlerische Schöpfung: die Beobachtung muß hier eintreten, und jeder ist, bey aller Wissenschaft, Gründlichkeit und Anmuth

in der Ausführung, an das gebunden, was er eben wirklich vor Augen hat.

In den vortrefflichen Porträtstatuen zweyer der berühmtesten Komiker, des Philemon und Posidippus, (ehedem im Vatican jetzt im Museum zu Paris befindlich) scheint mir die Physiognomie des griechischen Lustspiels fast sichtbar und persönlich ausgedrückt zu seyn. Höchst einfach gekleidet, eine Rolle in der Hand, sitzen sie in Lehnsesseln; bequem und sicher, wie jemand der sich seiner Meisterschaft bewußt ist; schon in reifen Jahren, welches Alter vorzüglich zu der heitern parteylosen Beobachtung, die das Lustspiel voraussetzt, geschickt ist, aber frey von allen Anzeichen der Schwäche, derb und rüstig; man sieht an ihnen jene körperliche Kerngesundheit, die von einer gleich gesunden Verfassung des Geistes und Gemüthes zeugt; keine hohe Begeisterung, aber auch nichts geckenhaftes und ausgelassenes in ihrem Wesen; vielmehr wohnt auf der nicht durch Sorgen, sondern nur durch die Uebung des Nachdenkens mit Falten bezeichneten Stirn ein weiser Ernst, aber in dem lauschenden Blick und in dem zum Lächeln willigen Munde ist eine leise Ironie unverkennbar.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, August Wilhelm <<von>>,

Ueber dramatische Kunst und Litteratur Vorlesungen

Bd.: 1

Heidelberg (1809)

L.eleg.g. 578 l-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10575473-6